بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة مؤتة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ملامح التراث في شعر معين بسيسو

إعداد الطالب
حسن عطية جلنبو

إشراف
الدكتور: سامح الرواشدة

١٩٩٨ م

جامعة مؤتة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

ملامح التراث في شعر معين بسيسو

إعداد الطالب
حسن عطية جلنبو
بكالوريوس في اللغة العربية من جامعة مؤتة
١٩٩٤

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات
الحصول على درجة الماجستير من جامعة مؤتة
تخصص اللغة العربية /أدب ونقد

أعضاء هيئة المناقشة
د. سامح الرواشدة .... مشرفًا ورئيسًا
أ.د. إبراهيم السعافين .... عضواً
د. محمد الشوابكة .... عضواً

الإهداء

إليكم

إلى الأنظار التي تاقت إلى رؤية هذا العمل

إلى دمعة تجمدت في محاجرها

إلى والديّ ...

عوني على حوادث الزمان

إلى عيني مليكتي ...

شكر وتقدير

يشرفني أن أتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى أستاذي الدكتور سامح الرواشدة، الذي أولاني جل اهتمامه في جميع مراحل هذه الدراسة، وقدم لي كل ما استطاع من متابعة دقيقة، فأرشدني إلى الطريق السديد.

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر من الأستاذين الفاضلين عضوي لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، والدكتور محمد الشوابكة، لما تكبداه من عناء أثناء قراءة هذه الدراسة، راجيا من الله أن ينفعني بملحوظاتهما القيمة.

الملخّص

تقوم هذه الدراسة على معالجة ملامح التراث في شعر معين بسيسو، وبيان أثرها في تشكيل تجربته الشعرية، باعتباره أحد شعراء الحداثة الذي كان للتراث دور كبير في بناء مادة قصيدتهم ، وتجسيد رؤيتهم لواقع الأحداث، إذ يشكل التراث في شعر بسيسو حضورا بارزا لم يستوعبه دارسو التراث في الشعر المعاصر، مما يبقي الفرصة مفتوحة أمام دراسة متخصصة تستوضح ملامح التراث، ودورها في بناء النص، وتقديم رؤيا الشاعر المعاصرة.

وقد دارت الدراسة حول القضايا الآتية:

مفهوم التراث، والرموز الدينية، والرموز الأسطورية، والرموز التاريخية، والتراث الأدبي (التناص)، والتراث الشعبي، والإيقاع والتراث، وخاتمة.

كما كشفت الدراسة عن تباين مهارات الشاعر في استخدام التراث، فكان يراوح بين توظيف التراث بدلالة مطابقة لدلالته التاريخية، أو تجاوز الدلالة التراثية إلى دلالة معاصرة، أو الانحراف في الرمز وتجسيده بدلالة مغايرة لدلالته الأصلية، كذلك قسمت الرموز التي يوظفها الشاعر إلى رموز جزئية ترد في ثنايا النص، فلا تتجاوز دلالة موضعها، ورموز أخرى تمتد عبر أبيات القصيدة لتؤكد الفكرة التي أراد الشاعر إبرازها من خلالها، ورموز ثالثة تبرز في النصوص بصفة شمولية، بحيث يسهم الرمز في تشكيل أبيات القصيدة، وتآلفها معا لتعكس الأبعاد التي يرمي إليها الشاعر.

ABSTRACT

Features Of Heritage Of Mueen Bseiso's Poetry

The objective of this study is to show the influence of features of heritage on Mueen Bseiso's poetry as being one of the modernists in whose wrote heritage played a great role in providing their poems with ideas, materials.

Mueen's poetry is replete with heritage, the feature which was given no attention by those who studied modern poetry. This made it possible to carry out a specialized study to clarify the features and role of heritage in building the text and presenting the poet's modern on look. The study is organized in the follwoing subjects:-

- Concept of heritage.
- Religious symbols.
- Mythical symbols.
- Historical symbols.
- Letrart heritage (The intertextuality).
- Folk heritage.
- Rhythim and heritage.
- The final notes.

The study has discovered the discrepancy in the poet's skills in using heritage, ranging from investing heritage in facsimile meaning with its historicale meaning over looking heritageal meaning to contemporary meaning, or even swerving from symbol to embody it with a meaning opposite to its orginal meaning.

Further, it has divided symmol in:

1. Partial symbol, that which does not exceed its objective meaning.
2. Symbols through which the poet wants to emphasise tha idea which the poet shows.
3. Comprehensive symbols that which contribute in bulding up the lines of the poem, and the harmonious togetherness of these symbols to reflect the poet"s objectives.

المقدمة :

لعل الشعر العربي الحديث قد تجاوز تهمة الانسلاخ عن التراث، والخروج على تقاليد الماضي، والوقوف منه موقف العداء المسبق قبل امتحانه ومعاينته، والتأكد من مدى صحة المقولات، أو مجافاتها للحقيقة، وإذا كان هذا الشعر قد تجاوز الأطر الشكلية القارّة التي تعودت عليها الذائقة العربية في مجال الشعر، فإنه لم ينسلخ عن الموروث باعتباره مصدرا معرفيا لا يتسنى لأي مبدع ينشد الوقوف على ثوابت صلبة، وحمل رسالة فنية سليمة أن يقدّم عمله بعيدا عنه.

لقد تخلص الشعراء المعاصرون من فكرة القداسة المخلصة للنموذج المسبق، بعيدا عن التفكير في جدارته لحمل التجربة المعاصرة أو عدم جدارته، وأمسكوا بنقاط القوة والاستمرار والإلهام والفاعلية في التراث، واستدرجوها من مكامنها البعيدة، وأعادوا صياغتها وإلباسها ثوب الحداثة والجدة، واصطنعوا لها مجالات فاعلة أسهمت معها في تقديم التجربة المعاصرة، وحققوا بها ما يُسمى (الإطار الشعري)، الذي يتطلب من الشاعر -المبدع- أن يعود للماضي ناهلا منه، ومستثمرا عناصره القادرة على الحياة والفعل.

ويبدو لمن يطالع النصوص الشعرية الحديثة أنها تحتفل بالتراث احتفالا لافتا، مما يجعل معالجته وكشف دوره في تشكيل التجربة المعاصرة أمرا جديرا بالدراسة ، فما يزال المجال متسعا ومحتاجا إلى مزيد من الدرس والمعالجة، على الرغم من خصب الدراسات التي كتبت في هذا الحقل وجديتها، لأنها -غالبا- ظلت تعالج القضايا العامة على مساحة الشعر العربي كله، ولم تقف عند شعراء بأعيانهم إلا في حالات قليلة، ولعل أهم تلك الدراسات: (مدرسة الإحياء والتراث) لإبراهيم السعافين، و(كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟) لضياء عزاوي، و(استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) لعلي عشري زايد، و (أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر) لربيعي محمد عبد الخالق، و(الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر) لخالد الكركي،و(أثر التراث في الشعر العراقي الحديث) لعلي حداد.

إن الدراسة التي تنشد الوقوف على تفاصيل الظاهرة واستكناه دور التراث في التجربة

المعاصرة، تتطلب من الباحث أن يقف عند تجربة شعرية واحدة متعمقة فيها، ومحللة عناصر التراث المستثمرة، ومبينة أثرها في تشكيل تجربة متماسكة، وقد وجدتُ للتراث في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر معين بسيسو حضورا بارزا، لم يستوعبه دارسو التراث في الشعر المعاصر إلا على نحو عابر، مما أبقى الباب مفتوحا أمام دراسة متخصصة تجلو ملامح التراث في شعره، ودوره في بناء النص، وتقديم رؤيا الشاعر، الأمر الذي شجعني على عرض الفكرة على الدكتور سامح الرواشدة، فوجدت لديه القبول والاهتمام مشكورا.

وبعد تعقّب الدراسات التي دارت حول أعمال الشاعرمعين بسيسو وجدت ثلاث أطاريح تناولت شعر بسيسو بالدراسة والتحليل، وهي:

١.معين بسيسو والمسرح الشعري: عبد الكريم محمد عناد، بإشراف الدكتور محمود السمرة، الجامعة الأردنية.

٢.معين بسيسو "حياته وشعره": بسام أبو بشير، إشراف الدكتور عزّ الدين مناصرة، جامعة الجزائر.

وتقوم هاتان الأطروحتان على دراسة الأعمال المسرحية عند بسيسو، ولم تعرضا لأعماله الشعرية الكاملة إلا بشكل مقتضب.

٣.ظواهر فنية في شعر التفعيلة عند معين بسيسو : مصلح النجار ، إشراف الدكتور حسني محمود، جامعة اليرموك.

وقد عقدت هذه الدراسة فصلا لدراسة الرمز في شعر بسيسو، إلا أنها قد تناولت هذه القضية تناولا عرضيا، ينحاز إلى الإطار النظري للرمز ، إلى جانب بعض الإشارات السريعة إلى رموز الشاعر.

أما الأمر عند دارسي التراث في الشعر العربي المعاصر الذين التفتوا إلى معين بسيسو في دراساتهم، فإنهم لم يتوقفوا عند بسيسو وقفة كافية، وكانت جهودهم تكتفي بإشارات سريعة وفق ما تقتضيه الحاجة في معالجة الموضوع، ومنهم خالد الكركي في كتابه (الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر)، وعلي عشري زايد في كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) ، وسامح الرواشدة في كتابه (القناع في الشعر العربي الحديث)، مما يبقي الفرصة مفتوحة أمام دراسة تتقرّى ملامح

التراث في شعره، وتتبيّن العناصر التراثية التي تجلّت فيه، وتناولُها تناولا أعمق وأشمل، لاستخلاص أثر التراث في تشكيل تجربة الشاعر وتجسيد أبعادها.

قام البحث بدراسة المصادر التراثية التي استقى منها الشاعر مادة قصيدته، مفصلا من خلالها همومه وآلامه، ومعبرا عن رؤيته للكون والإنسان، وقد قسمت الدراسة على النحو الآتي:

- المدخل: مفهوم التراث وحدوده.

ويتضمن مفهومُ التراث عند الدارسين، ودورَه في بناء القصيدة المعاصرة، والتعبيرِ عن الحاضر من خلال التجربة الماضية.

- **الفصل الأول: الرموز الدينية.**

ويضم شخصيات الأنبياء والرسل، والشخصيات الدينية الصالحة، والشخصيات الدينية الشريرة.

- **الفصل الثاني: الرموز الأسطورية.**

وقد تمّ بحث ذلك ضمن قسمين:

- توظيفِ الأسطورة. - استيحاءِ الأسطورة.

- **الفصل الثالث: الرموز التاريخية.**

وتقوم الدراسة في هذ الفصل على ثلاثة أقسام:

- الشخصيات الأدبية. - السياسيون والقادة. - الشخصيات العامة.

- **الفصل الرابع: التراث الأدبي (التناص).**

حاولت الدراسة في هذا الفصل رصدَ نماذج التداخل النصيّ في قصائد بسيسو، ومدى نجاحها في التعبير عن رؤياه المعاصرة، وجاءت دراسته على الشكل الآتي:

- التناص الديني. - التناص الأدبي. - التناص التاريخي.

- **الفصل الخامس: التراث الشعبي.**

وقد قام هذا الجزء من الدراسة بتتبع الرموز الشعبية التي يستحضرها الشاعر، ودورها في تشكيل قصيدته.

• **الفصل السادس: الإيقاع والتراث.**

انصبّ هذا القسم على بيان أثر المفردة التراثية في الأوزان والقوافي والموسيقا الداخلية في شعر بسيسو.

• **الخاتمة:** وقد حوت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يخص منهج البحث، فإن هذه الدراسة لم تقم على اصطناع منهج واحد بعينه، إذ يتطلب الأمر من الباحث أن يعتمد غير منهج واحد، وإن كان المنهج التحليلي هو المنهج الرئيس في هذه الدراسة ، ويبرز ذلك من خلال تتبع الرموز التي ترد في النصوص ، وتحليلها ، ومحاولة استنطاقها لبيان الدور الذي أدته في التجربة، ومدى الإفادة التي حققها النص من خلال وجود تلك الرموز أو العناصر التراثية الواردة فيه ، زيادة على أن للمنهج التاريخي حضورا واضحا، عن طريق العودة إلى الجذور التي استقى منها الشاعر مادته التراثية؛ أو معرفة بعض الظروف المحيطة بالشاعر عند إنجاز بعض قصائده.

وإلى جانب ما سبق، فلن يعدم البحث منهجية قائمة على اتجاهات دراسة النص (المنهج التناصي)، إذا جاز لنا التعبير،وذلك أثناء التعرض لمعالجة التراث الأدبي (التناص) في شعر الشاعر.

وبعد، فقد قامت الدراسة باستقصاء ملامح التراث في شعر بسيسو، وبيان دورها في تشكيل تجربته، والتعبير عما يعجز عن البوح به صراحة، من دعوة إلى الثورة والكفاح، في سبيل توجيه الأمة نحو النصر، والتمرد على القوى الخارجية التي تضرب جذورها في الأرض العربية.

مدخل: مفهوم التراث وحدوده

للظاهرة التراثية حضور بارز في الشعر المعاصر، بما يعكس ثقافة المبدع وسعيَهُ وراء جذب الماضي باتجاه الحاضر، ليشتركا في مسيرة المستقبل الفاعل، وتدور معاني مادة (ورث) في معاجم اللغة حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه[1]، ووردت في القرآن الكريم بمعنى المال المتروك، في قوله تعالى: " **وتأكلون التراث أكلا لّما**"[2].

ولعل اهتمام الأمة بالتراث قد بدأ منذ فترة ليست بالقصيرة، ففي منتصف القرن التاسعَ عَشر تعهد رفاعة الطهطاوي أول مشروع لإحياء التراث العربي، وأخذت مطبعة بولاق منذ سنة ١٨٥٧ تقدم الأعمال الفكرية التي اقترح الطهطاوي وتلامذته تحقيقها ونشرها على الناس ، وفي سنة ١٩٠٠ أسس محمد عبده جمعية (إحياء العلوم العربية) فكانت لها جهود كبيرة في إحياء التراث[3] ، هذا إلى جانب ما قامت به كثير من حركات الاستشراق في خدمة التراث، حيث ازداد الغرب حرصا على اقتناء ما بقي للشرق من تراثه، ليؤدي دورا جديدا في حركة الاستعمار، فعكف كثير من المستشرقين على التراث فحصا وتحقيقا ونشرا، على أحدث منهج للتحقيق والضبط والنشر، وأدرك رواد اليقظة أن الارتباط بجديد الغرب وحده يفقدهم أصالة يقظتهم، وقدروا عقم حركتهم إن لم تتصل بجذور الأمة التاريخية الضاربة في أعماق الزمن[4].

وتختفي كلمة التراث في خطاب المتقدمين من الفقهاء والعلماء والفلاسفة[5]، لتظهر في الخطاب المعاصر بمدلول جديد يشير إلى البحث عن الماضي الحاضر فينا[6]، بحيث يصبح هذا الماضي عنصرا أصيلا مستمر الحضور، يغدو فيه التراث دائم التشكيل، وخاضعا لعملية إبداعية دائمة[7]، يعكس الحاضر من خلال الماضي، ويرى الماضي في الحاضر.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)

[2] الفجر / ١٩

[3] محمد عمارة: التراث في ضوء العقل، دار الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص١٧-١٨

[4] عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩١، ص٤٦-٤٧

[5] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٢٢

[6] ربيعي محمد عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص١١٠

[7] شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥، ص١٠

وبعد استقلال أقطار الوطن العربي من هيمنة الاستعمار، لم تنته المواجهة بين العربي وتراثه من جهة، والمستعمر ومظاهر حضارته من جهة أخرى، فقد كانت سطوة حضارة المستعمر، وطريقةُ تفكيره، ما تزال تفرض وجودا مؤثرا في كثير من جوانب الحياة المعاصرة، التي تقتضي تحديد موقف معين من هذه الأوضاع " مما يستوعب الحرص الواضح على قيم التواصُل مع التراث، الذي ظل شُغلَ العرب الشاغل في هذا العصر"[١].

واستمر الأمر على هذا النحو حتى الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت حركات التحرر من قيود الشعر التقليدي، لا تكتفي بالنظر في التراث العربي الإسلامي حسب، بل تجد في التراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السياق الشعري[٢]، وهذا لم يمنع طائفة من الخلافات بين دعاة العودة إلى التراث، وفريق آخر يدعو إلى الأخذ بعلوم الغرب،مما حدا بالرافعي أن يتصدى لدعاة التجديد، داعيا إلى الحرص على اللغة والدين معا[٣]، وقد أدت هذه الخلافات إلى جدلية في الموقف من التراث، وانقسم الشعراء إزاء ذلك على ثلاثة أقسام:

القسم الأول: حافظ على التراث وخضع له باعتبار أصحابه ورثة شرعيين له ، وأصحاب حق في الدفاع عنه والحفاظ عليه.

القسم الثاني: ثار على التراث وتحامل عليه، ورفض الفكرة التي تقول بخضوع الشاعر للتقاليد الفنية بشكل يعرقل إبداعه، ودعا هذا القسم إلى تجديد موسيقا الشعر، والخروج من إطار التقنين الذي تخضع له البحور التقليدية، ولم يكتف هؤلاء بهذا، بل أخذوا يدعون إلى ضرورة التخلص من القافية بشكل تقليدي، وطعنوا في التراث العربي، واتهموه بالعجز والجمود.

القسم الثالث: وظف التراث ، وتعامل معه، ودعا إلى التجديد الذي لا يُغفل الماضي ، بل ينطلق منه ؛ أي أنهم دعوا إلى التجديد في الأسلوب والأفكار الأصيلة ، والوزن، والقافية، مع المحافظة على سلامة اللغة وفصاحتها[٤].

---

[١] علي حداد: التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٢٤

[٢] ربيعي عبد الخالق: ص٣٧

[٣] نفسه / ص٣٦

[٤] نفسه / ص٣٨-٥٩

يلجأ دعاة هذا الاتجاه إلى التراث على أنه عون لهم يمدهم بالخبرة والمعرفة، فيستلهمون ما أنتجته قرائح القدماء، ويعبرون من خلاله عن همومهم ومعاناتهم ورؤيتهم للحياة والكون[١].

ولا تعني عودة الشاعر المعاصر إلى التراث قصورا في مخيلته، أو نقصا في استيحائه الأفكار، لكنها تمثل حاجة ماسة تدفعه إلى الاتصال بالتراث القديم، حتى تتكون لديه الدراية الفنية الخاصة، والتي تُعرف "بالإطار الشعري" الذي عده القدماء أول شروط الإبداع وأهم وسائله[٢]، وبهذا يكون الناشئ قد وفر لنفسه " زادا فعالا، وطاقة دافعة، وثروة نافعة "[٣]، وبعد أن يكوّن لنفسه إطاره الشعري الخاص، فإن إخلاصه لفنه، وإدراكه لعظمة دوره في الحياة "يوجبان عليه أن ينهل ما استطاع من منابع الثقافة، ليكوّن لنفسه إطارا ثقافيا أعم وأشمل، وليكون أقدر على العطاء "[٤]، فتعني إعادة قراءة التراث فيما يخص الشاعر أن الحاضر عاجز عن إحداث التغيير المنشود، وأن التراث الذي يشد الناس إليه هو الذي يملك القوة القادرة على التغيير[٥].

ومهما يكن من أمر، فإن مفهوم التراث يبدو في فكرنا المعاصر، واحدا من أكثر المفاهيم تجريدا وإثارة للبس والإيهام، فنحن نستخدم التراث على أنحاء متفاوتة في الدقة والوضوح، فالتراث عمل أو إنجاز إنساني خالص لا يتبدّى إلا من خلال ما يصنعه الإنسان، ويورثه لمن يأتي بعده[٦]. ٤٩٥٧٨٦

وإذا ما انتقلنا إلى تحديد مفهوم دقيق للتراث، فإننا ملزمون بمتابعة آراء العلماء والمفكرين في ذلك، فيحدد محمد عابد الجابري مفهومَ التراث بأنه " كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا، أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد"[٧].

ولبعض الدارسين رأي قريب من هذا، فالتراث عندهم " كل ما وصل إلينا من

---

[١] نفسه / ٥٤، وما بعدها

[٢] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦، ص١٥

[٣] ربيعي عبد الخالق / ١٧

[٤] نفسه / ١٩

[٥] فهمي جدعان: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥، ص٢٨-٢٩

[٦] نفسه / ١٩

[٧] محمد عابد الجابري / ٤٥

الماضي داخل الحضارة السائدة"[١]، ونلحظ أن هذا التعريف عام مطلق، يشمل التراث المعنوي والمادي والقومي والإنساني، ويربط تراث الماضي بالحاضر مباشرة.

ويرى ضياء عزاوي أن التراث " جماع للتاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور حتى الآن "[٢]، ومثل هذا التعريف" لا يحدد إطارا دقيقا للتراث، ولا يحدد عناصره، إضافة إلى كونه مطلقا زمنيا "[٣].

ولعل رأي علي حداد أكثر وضوحا في تحديد مفهوم التراث مما سبق، فهو عنده" ما تراكم من تقاليد ، وعادات ، وتجارب،وخبرات، وعلوم، وفنون، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذاالتراث وإغنائه "[٤].

ونلحظ أنه جعل كلمة التراث جامعة شاملة لكل ما خلفته الأجيال الغابرة، فهو لم يقصر التراث على جانب معين من جوانب التاريخ، إنما جعله يتمثل فيما خلّفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، نفيسة بالقياس إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه.

وهذا التعريف لا يعني حصر التراث فيما تركه الماضي السحيق، إنما هو الماضي "الفاعل في مسيرة الحاضر، والمحدّد لسمات خاصة بالأمة دون غيرها، فضلا عن انبثاقه من تجربة إنسانية "[٥].

ونفهم من الكلام السابق أن التراث ليس شيئا جامدا أو مقدسا مطلقا خارج الزمان والمكان، إنما هو ثمرة فكر الإنسان، ويبدأ في حياته بتلك القيم والعادات والتقاليد التي تنعكس في سلوك الأفراد والجماعات انعكاسا فعليا، وتجري في ممارساتهم اليومية مجرى الأشياء الطبيعية "[٦].

---

[١] محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٠٠

[٢] ضياء عزاوي: كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟ مجلة المعرفة، ع١٦١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص٣٤

[٣] سامح الرواشدة: شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص١٣

[٤] علي حداد / ص١٣

[٥] نفسه / ١٥

[٦] محمد عابد الجابري / ٤٧

ومهما يكن من أمر، فإن التراث يمثل أحد مصادر الإلهام الرئيسة التي لا يستطيع أن يفلت منها أي أديب، كونه واقعا تحت تأثير عاملين أساسيين لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه:

أولهما: الواقع الذي يفرض على الأديب فهمه لوظيفة النوع الفني الذي يمارسه، ويشكل له مضامين تجاربه وموضوعاته.

وثانيهما: التراث؛ "فالأديب لا يفلت من تأثيرات كثيرة ترسبت في مخيلته أثناء مرحلة الإعداد الفني التي ثقف نفسه فيها "[1].

وبناء على ما سبق، شاعت ظاهرة التراث في الشعر الحديث، وأصبحت من سماته ومن أهم تقنيات بناء القصيدة الحديثة، لأن المعطيات التراثية " تكتسب لونا خاصا يثير في نفوس الأمة حاسة التعلق واللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي دائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل الوصول إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه بعض مقومات تراثها، يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا فيه... "[2].

ورأى بعضهم أن النظرة الواعية للتراث تسهل رؤية الحاضر في الماضي، ورؤية الماضي في الحاضر، بحيث تصبح النظرة إلى التراث" ديناميكية حركية تسير بحركة الحياة إلى الأمام، وليس انكفاء إلى الوراء، مع بقاء مكونات التراث الحية فاعلة في صيرورة الحياة الواقعية "[3].

وينبغي ألا يُفهم من القول السابق أن العودة إلى التراث تعني التقوقع في الماضي هربا من الواقع المعاصر، إنما هي وعي بالواقع، واتحادٌ به، ورؤيةٌ صائبة له، باعتباره مرحلة من مراحل التاريخ، فالتراث اتحاد بالواقع نفسه، وإعادة تغيير للقديم كله، لخدمة هذا الواقع[4]، مما يؤكد سلامة الحكم بأن حركة إحياء التراث لم تكن صخرة رجعية في مجرى تيار اليقظة والتقدم، بل كانت مددا سخيا لهذا التيار، تعمّق مجراه، وتؤمن حيويته وسلامته "[5]،

---

[1] طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص٥٥

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط١، ١٩٨٧، ص١٨

[3] شوقي أبو زيد / ١٢

[4] حسن حنفي: قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧، ص١٥

[5] عائشة عبد الرحمن / ٢٧

فالعودة إلى التراث لا تجدد شيئا، ولكن بالانطلاق منه، وبالإضافة إليه تُجدد قوته[1]، فلا يصح التهاون في أمر التراث، أو التقليلُ من شأنه، لأن الدور الذي يؤديه في حياة الأفراد والأمة دور مركزي، وليس هامشيا " يدخل في المركب الحي الذي يشكل الأفراد والأمم نفسيا واجتماعيا وقوميا "[2].

وللتراث مستويات متعددة ومتعارضة في آن معا، وفي داخل كل مستوى منها عناصر تتجه صوب اتجاهات متباينة، فهو محصلة لصراع الإنسان عبر مراحل التاريخ التي تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته، وبقدر موقف الشاعر المعاصر من الحاضر، ينحو صوب عمليات إعادة تغيير التراث وتشكيله[3]، والذي يضطلع بوظائف متعددة منها:

أولا: وظيفة نفسية تتمثل في حافز التحرر من ذل الهزيمة القومية التاريخية، والعمل من أجل تجاوز تحديات العصر، والاندفاع في درب الحياة من جديد.

ثانيا: وظيفة جمالية؛ من خلال تلك الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب، وذلك بالعودة إلى تلك النصوص الأدبية القديمة، وتذوقها واستلهامها.

ثالثا: وظيفة تتمثل من خلال اشتمال التراث على عناصر ذات جدوى، يمكن استخدامها في الزمن الحاضر لمعالجة القضايا الراهنة[4].

ومن خلال تلك الوظائف التي يؤديها التراث، فإن إحياءه يشير إلى أن معرفتنا بوجودنا التاريخي الثقافي غير مكتملة، وعملية استلهام التراث ليست إلا عمليةَ " تسويغ لقيم الحاضر بإسقاط غطاء تراثي عليها "[5]، إذ إننا نتبنى من التراث ما تفرض علينا أوضاعنا وحاجاتنا المباشرة الأخذ به.

ويرى علي عشري زايد أن الشاعر المعاصر في عودته إلى التراث مدفوع بنزعته إلى إضفاء نوع من الموضوعية الدرامية على عاطفته الغنائية، هروبا من تلك الغنائية التي سيطرت طويلا على القصيدة العربية[6]، أو إحساس ذلك الشاعر بمدى غنى التراث، وثرائه

---

[1] علي حداد / ٢٧

[2] فهمي جدعان / ١٣

[3] محمد حمود / ٢١٥

[4] فهمي جدعان / ٢٩-٣١

[5] نفسه / ٢٦

[6] علي عشري زايد / ١٨

بالإمكانات الفنية التي تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها، بحيث يصل الشاعر تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير[1].

ونخلص إلى القول بأن التراث يتمثل فيما خلّفه لنا السلف من آثار علمية، وفنية، وأدبية، مما يعد نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه[2]،فالقضية التراثية جزء من البحث عن الهوية القومية للأمة[3]، والشاعر مدفوع إلى الاتصال بتراثه اتصالا يترتب عليه امتداد الماضي في الحاضر، وتأثر اللاحق بالسابق تأثرا يختلف باختلاف رؤية الشاعر لتراث أمته، وإداركه له، وموقفه منها[4]، فالتراث العربي منبع لا ينضب فيما يخص الشاعر المعاصر، وركيزة لا يستغني عنها أي ناشئ، مهما تكن قدرته على العطاء، فهو في حاجة إلى الإفادة من نتاج السابقين له في مضمار فنه، كما يحتاج إلى التزود بكل ما من شأنه توسيعٌ مجال ثقافته، وإدراكِهِ للحياة والناس[5].

وفيما يتعلق بمفهوم التراث عند معين بسيسو، فلم تعثر الدراسة على رأي مستقل للشاعر يبين مسيرته الشعرية،وموقفه من التراث فيها،كحال البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وغيرهم من الشعراء الذين كانت لهم نظرة خاصة إلى التراث يتعاملون معه بموجبها.

إلا أن طبيعة أعماله الشعرية تكشف عن وعي تام بالظاهرة التراثية، ودورها في بناء قصيدته، إذ نلحظ في إشاراته التراثية أنه يتوجه من خلال التراث إلى روح الرفض والتمرد، التي يستوحيها من رموز التراث التي تتجسد في شعره، وهذا عائد إلى طبيعة الظروف التي عايشها الشاعر متنقلا بين السجون والمنافي،أضف إلى ذلك نزعته الفكرية الداعية إلى الثورة الدائبة، والتمرد على الواقع، في سبيل خلاص أمته من هيمنة محتليها، وتوجهها نحو حياة كريمة، تمتلك فيها حرية الخيار.

ولا نجزم بأن عودة بسيسو إلى التراث تنبع في أصولها من آلامه أو معاناة أمته التي

[1] نفسه / ٢٦

[2] علي حداد / ١٣

[3] خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ط١، ١٩٨٩، ص١٨

[4] ربيعي عبد الخالق / ١٣

[5] نفسه / ١٥

تدفعه إلى البحث عن معادل نفسي لا يجده إلا في الموروث، فلا بدّ أن يكون متأثرا – كغيره من أدباء العصر – بمؤثرات الثقافة الغربية التي تسربت إلى الحياة الثقافية العربية منذ مطلع القرن الحالي، إذ أسهمت آراء (ت. س. إليوت) النقدية في تعميق وعي شعرائنا بالتراث، واتجاههم إليه، فيرى أن الطريقة الوحيدة للتعبير الفني تنحصر في إيجاد معادل موضوعي يقوم على تكوين مجموعة من الموضوعات والأوضاع، وسلسلة من الحوادث المعادلة لانفعال الشاعر الخاص "حتى إذا ما أُعطيت الوقائع الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسيّة، استُعيد الانفعال نفسه حالا"[1]، بمعنى أن يُستثار الشعور حال تقديم تلك الحقائق الخارجية التي يجب ان تنتهي بتجربة حسيّة.

وقد دفعت فكرة المعادل الموضوعي إليوتَ إلى كتابة الشعر الحر، فقد وجد فيه "معينا كبيرا في التعبير عن الشعور في شكل فني" [2]، بحيث يقيم علاقة مركبة بين القصيدة والشاعر والقارئ تبعا لهذه الفكرة،فيجعل للقصيدة حياة خاصة تنعزل ضمن عالم مغلق على ذاته بقوانينه ومبادئه المنظمة، لأن ما يجعل القصيدة شعريةً ليس مجرد حضور الانفعال، بل الاستيعاب الخيالي لهذا الانفعال، وهو يتضمن عملية تحويل للحقائق الخارجة عن القصيدة، والتي تسهم في توليدها، مما يتطلب التفريق بين الموضوعات الموجودة في القصيدة، والموضوعات التي تبقى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان، وليس اهتمام الشاعر منصبا على دقة آتية من الانفعال، ولكن على تجسيد الانفعال من خلال رؤيته[3].

ويرى إليوت أن الشاعر لا يستطيع بمفرده إيصال معناه كاملا "فمغزاه وتقديره هو تقديرُ علاقته مع الموتى من الشعراء والفنانين "[4]، فالشعر عنده "كلّ حيّ لكل شعر كُتب من قبل"[5]، إذ إن نوعا من التكامل يربط بين الحاضر والماضي الحي، لذا يؤكد إليوت على ضرورة وعي الشاعر بما هو حي، لا بما هو ميت ، فمن علامات الشاعر الناضج أن يعمد إلى الموروث المختزن –والذي يظل معطلا من قبله– ويُعيد سبك أكبر عدد ممكن من

---

[1] حسام الخطيب: المعادل الموضوعي في النقد الحديث، مجلة المعرفة، عدد٥١، السنة الخامسة، ١٩٦٦، ص٥١

[2] عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب "الشاعر والقصيدة"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط٣، ١٩٩٥، ص٣٢

[3] حسام الخطيب / ٦٠

[4] عبد الواحد لؤلؤة / ١٧

[5] ف. أ. ماثيسن: ت. س. إليوت "الشاعر الناقد": ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥، ص٤٦

طاقاته المفككة ، وجَدْلَهُ بما يحقق له نتاجا خصبا [1]، إلا أن العودة إلى التراث -وفق رأيه- لا تعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة بولاء أعمى، فقد اتشح الموروث بدلالة أوسع من هذا ولا يمكن تسلمه تسلُّم التركة الموروثة، إذ إن تحصيله يتطلب جهدا وعناء يضطران المرء إلى أن يكتب وقد " تمثل جيله في مخّ عظامه"[2].

لاقت دعوة إليوت إلى الاهتمام بالتراث استجابة واضحة في توجيه الشعر المعاصر لينهل من منابع الماضي ، إذ بيّن أن خير ما في عمل الشاعر، وأكثرُ أجزاء عمله فردية "هي تلك التي يثبت فيها أجدادُه الشعراء الموتى خلودهم"[3]، ولن يتم لهم ذلك الخلود إلا بقراءتهم واستيحاء تجربتهم، فالتراث أمر لا يمكن أن يورَّثَ، فهو أعمق من المحاكاة، إذ يتضمن حسّا تاريخيا لا غنى لأي شاعر عنه، وهذا الحس بدوره يتضمن "إدراكا ليس لمضيّ الماضي وحسب، بل لحضوره كذلك"[4].

[1] نفسه / ٤٦

[2] نفسه / ٧٣

[3] ت.س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٦.

[4] عبد الواحد لؤلؤة / ١٤

الفصل الأول: الرموز الدينية

أ- شخصيات الأنبياء والرسل

- المسيح
- موسى
- نـوح
- يونس
- يوسف

ب_ شخصيات دينية صالحة

- أهل الكهف
- البراق

ج_ شخصيات شريرة

- يهوه
- قارع الأجراس
- أبو لهب
- شمشون الجبار

الفصل الأول: الرموز الدينية

يرتبط الرمز الشعري الذي يستوحيه الشاعر ارتباطا قويا بالتجربة الشعورية أو النفسية التي يعانيها، بحيث تستدعي هذه التجربة رمزا قديما تجد تفريغ بوساطته ما تحمل من عاطفة أو إحساس، أو معاناة، فيرتبط الرمز بتلك التجربة وينبع منها[1].

وعليه فإن نزعات الأدباء وشطحاتهم، دلالات رمزية بالغة الإثارة؛ فكل عمل أدبي يتضمن مدلولا رمزيا يكشف عن وجدان صاحبه ونواياه، وحقيقته[2]، فالرمز هو الذي يمتلك موضوع العمل الأدبي، ويخدم فكرته عند أي شاعر أو أديب، ولا ريب أن كل شاعر يسعى جاهدا لتكوين رموز خاصة به، تصبح جزءا من بنائه ولغته وفكره، ومفتاحا يساعد على فهم تجربته[3]، وفي الوقت نفسه ينبغي على الشاعر أن يخلق في قصيدته سياقا خاصا يناسب الرمز، مما يضفي على السياق الشعري طابعا شعريا ينقل المشاعر المصاحبة للموقف، ويحدد أبعاده النفسية[4].

وثمة نوعان من الرموز يجسدهما الشعر في العملية الإبداعية، رموز عامة يستهلكها الكثير من الشعراء، مما يجعلها محدودة الدلالة، بحيث أصبحت هذه الرموز نمطية لا تتجاوز الدلالة الشائعة، كدلالة القمر على الحب والجمال، والنوع الآخر هو الرموز الخاصة بالشاعر نفسه، وهي التي تثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا[5].

ويرى العلاق أن هذه الرموز العامة قد تعجز عن الارتقاء إلى مستوى ما يواجهه الشاعر المعاصر من أحداث، مما يخلق نوعا من الصراع بينه وبين الرمز،فيعمل جادا على إنعاش هذا الرمز، وبعث نكهته الشخصية فيه، دون أن يتمكن من تجريده من دلالته المتوارثة الراسخة،فتلتقي الدلالة التي أضافها الشاعر للرمز مع دلالة الرمز نفسه مما يبعث مغزى جديدا للدلالتين معا[6].

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص١٩٨-١٩٩

[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامية، بغداد،ط١، ١٩٩٠، ص٥٥

[3] نفسه / ٥٦-٥٧

[4] عز الدين إسماعيل / ص٢٠٠

[5] علي العلاق / ٥٧-٥٨

[6] نفسه / ٥٩-٦٠

ويتخذ معين بسيسو بعض الشخصيات الدينية رموزا يعبر من خلالها عن مكنون نفسه، ويبوح بها عما يعجز عن البوح به صراحة،لما في التجربة المعروفة لهذه الرموز من ملامح وسمات تعينها على تقديم التجربة المعاصرة على الوجه الذي يريده الشاعر، وتسهم في إشعاع النص بما تمثله من مشترك معرفي، وقد عمدت الدراسة إلى تتبع هذه الرموز، واستجلاء صورتها التاريخية، ومدى الإفادة التي حققتها النصوص بما استجلبته من رموز، الأمر الذي يقضي بتقسيم هذه الرموز على أقسام ثلاثة:

- شخصيات الأنبياء والرسل.
- شخصيات دينية صالحة.
- شخصيات دينية شريرة.

وفيما يأتي تفصيل لكل منها، تبعا لغزارة توظيفها في ديوان الشاعر.

١

يفيد الشاعر من قصص الأنبياء وسيرهم، فيتخذهم رموزا تشع بفكره الداعي إلى الثورة والتحرر، انطلاقا من الدور التاريخي الذي أدّوه، وما لاقوه في دعوتهم من عنت، وتكذيب أقوامهم لهم، ولعل شخصية المسيح أكثر تلك الشخصيات حضورا في قصائد بسيسو، إذ لا يكاد يخلو ديوان من دواوينه من صورة المسيح وصلبه، فيتخذه حينا قناعا يعبر من خلاله عن همومه وآلامه، جاعلا من نفسه مسيحا معذبا يفتدي الأمة بدمائه وروحه، وفي حين آخر يجعله رمزا لعذاب الشعب الفلسطيني وآلامه، التي تشبه إلى حد بعيد الآلام التي لقيها المسيح في رسالته، واجتماع اليهود عليه ليصلبوه.

وقد يكون السبب الذي دفع بسيسو إلى استلهام هذه الشخصية أكثر من غيرها، هو أن اليهود هم الذين كانوا السبب في عذاب سيدنا عيسى- عليه السلام- وكذلك عذاب أهل فلسطين وآلامهم، وخروجهم من ديارهم، وربما يكون السبب كذلك أن الشاعر يشبّه نفسه بالمسيح ، لأنه قضى شطرا كبيرا من حياته مشردا ومطاردا بين سجن ومنفى، حاله في هذا حال المسيح الذي سمي بذلك " لمسحِهِ الأرضَ، وهو سياحته فيها، وفراره بدينه من الفتن في ذلك الزمان، لشدة تكذيب اليهود له، وافترائهم عليه وعلى والدته "[1].

---

[1] ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل: قصص الأنبياء، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٦٧

تدور شخصية المسيح في شعر بسيسو، في فلك الصورة التي يقدمها الإنجيل عن سيدنا عيسى- عليه السلام- كالصلب والفداء، ولا تلتقي مع ما جاء في القرآن الكريم عن رفع عيسى وعدم صلبه، فيروي الإنجيل أن المسيح صُلب سبعة أيام قبل الدفن،ثم خرج من قبره ليكمل حياة جديدة بعد الموت[1].

وجاء في الإنجيل أنه لما ألقي القبض على المسيح بسبب وشاية يهوذا الاسخريوطي به، ذهبوا به إلى الحاكم الرومي (بيلاطس)، وكان عيد الفصح، ومن عادة الحاكم في كل عيد أن يطلق واحدا من السجناء يختاره الشعب، وكان هناك سجين يُدعى (يشوع باراباس)، فسأل (بيلاطس) الناس:" من تريدون أن أُطلق لكم: يشوع باراباس، أم يسوع الذي يقال له المسيح؟". فأجابوا معا: باراباس، وحين سألهم عن المسيح، أجابوا بصوت مرتفع: اصلبه، وبالفعل أخذوه وألبسوه ثوبا قرمزيا، ووضعوا على رأسه إكليلا من الشوك، وفي موضع يقال له (الجلجثة)أعطوه خمرا ممزوجا بالمرّ، فرفض أن يشربها فصلبوه، واقترعوا على ثيابه، واقتسموها[2].

يستلهم بسيسو القصة السابقة ليعبر من خلالها عن آلامه وآلام أبناء شعبه المضطهدين، ويسقط همومه على ملمحي الصلب والفداء اللذين عاشهما المسيح، فيستوحي قصة القرعة التي أجراها اليهود على ملابس المسيح بعد صلبه، ويغدو بسيسو مسيحا لا يخشى الصلب والموت في سبيل معتقده، ويقبل عليه طائعا:

واقترِعوا يا شعبي

مَنْ يأخذ ثوبي

بعد الصلب[3]

ثم ترد عند بسيسو الإشارة إلى قصة باراباس- الآنفة الذكر- مصورا نفسه في طريق الصلب، غير عابئ بشيء في سبيل افتداء الأمة بروحه:

كأس الخل بيمناي

وإكليل الشوك على رأسي

[1] العهد الجديد: إنجيل متّى، الإصحاح ٢٨

[2] إنجيل متّى، الإصحاح ٢٧

[3] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٦١

باراباس ابن السكين طليق

وابنك يا شعبي

ساقوه إلى الصلب وللرجم[1]

وتذكر الرواية الإنجيلية أن المسيح بعد أن رُفع على الصليب، صرخ بصوت عالٍ: "إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟" فقام أحدهم مسرعا، وبلَّ إسفنجة بالخلِّ ورفعها إليه ليشرب، لكنه صرخ مرة ثانية صرخة قوية، وأسلم الروح "[2]، لكن المسيح المعاصر- بسيسو- يُقبل على الصليب طائعا، ويضحي بنفسه في سبيل الأمة، وإن كان هذا سيودي به إلى الصلب، فسوف يجعل من عظامه مسمارا لصليبه، ليفتدي الأرض وأبناءها:

يا شعبي

أن أصرخ لا تُدخلني

في تجربة، لا يا شعبي

أدخلني في تجربة الصلب

وجرّعني كأس الصلب

لن أهرب من دربي

لن أهرب من كأس الخلِّ

وإكليل الشوك

وسأنحت من عظمي

مسمار صليبي وسأمضي

أزرع حبات دمائي في الأرض[3]

ويصبح الصلب في حياة المسيح المعاصر، عملا فدائيا يقوم بتنفيذه طائعا كغيره ممن واجهوا احتلال اليهود لأرضهم، فالصليب هو السبيل الوحيد لخلاص الإنسان من الاحتلال" **إن لم أتمزق/ كيف ستولد من قلبي/ كيف سأولد من قلبك/ يا شعبي** "[4].

---

[1] نفسه / ١٦١

[2] إنجيل متّى، الإصحاح ٢٧

[3] الأعمال الكاملة / ١٦٢

[4] نفسه / ١٦٢

وفي موضع آخر يغدو المسيح رمزا للرفض والتمرد على الواقع كله، يضيق ذرعا بأولئك الذين يرفعون شعارات زائفة تعجز عن تحقيق خطوة صحيحة إلى الأمام، فالأمة بحاجة ماسة إلى أفعال حقيقية تقودها إلى التحرر من واقع العذاب والتنكيل:

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

تعبت من العناكب في قميصي

والفراشة فوق كفّي

لم تلد... غير الزبد[1]

ونلحظ أن المسيح-بسيسو- هو الذي يجلس على مائدة تلاميذه، في حين أعد لهم عيسى المسيح تلك المائدة ليخبرهم بأن واحدا منهم سيشي به، ويسلمه للصليب، دون أن يصرح باسمه، أما بسيسو فيكشف عن شخصية ذلك الواشي علانية أمام الشعب، فقد اتضحت الأمور أمامه، ويجب عليه أن يُحذر أبناء شعبه من أولئك الذين يطعنونهم في ظهورهم:

يا من يموت ولا يموت

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

وهذا الديك ذو الوجهين

شاهد

إني أنا الزاني

أنا الجاني

وكلكم ملائكة

وكلكم قصائد[2]

ولا يحتاج الشاعر من يحذره، لأنه يعرف تماما أن ثمة فئة من أبناء الشعب تعيش على

---

[1] معين بسيسو: ديوان القصيدة، دار ابن رشد للطباعة، تونس، ط٢، ١٩٨٥، ص٦٠

[2] نفسه / ٦١

الخديعة والغدر، وتستغل كل شيء في سبيل مصلحتها الذاتية، حتى لو اضطرت إلى أن تستغل نفسها فلن تتردد:

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

وإني الآن أعرف

آكلي لحم الخيول الميّتة

لحم المرايا الميّتة

لحم الرياح الميّتة[1]

لذا يعلن الشاعر صراحة رفضه لتلك القيم الزائفة، وتمرده عليها، غير مؤمن إلا بمعتقده الخاص تجاه قضيته وشعبه، ويقن تماما أن شعارات أولئك الأشخاص عقيمة لا تجدي، ولا تلد نصرا:

هذا العشاء هو الأخير

على موائدكم

فمنذ الآن سوف أكون وجهي

لم تكن عذراء لخلتكم

ولا عذراء مريمكم

فلا بيضا صنائعكم

ولا خضرا مرابعكم

ولا سودا مواقعكم

ولا حمرا مواضيكم

الا تبت أياديكم[2]

ويسيطر ملمح الرفض والتمرد على الشاعر في غير موضع من الديوان، فقد عانى كثيرا من وجود اليهود في أرضه حتى غدا يمسح الأرض مهاجرا من بلد إلى بلد، حاله

---

[1] نفسه / ٦١

[2] نفسه / ٦٢-٦٣

حال الطيور تهرب من مصيدة فتقع في قفص، وصار يرى كل البلاد- خلا وطنه- منافي، وإن العذاب الذي لاقاه في منفاه أشبه بالعذاب الذي عانى منه المسيح مع اليهود، مما يجعله يعلن رفضه لهذه الحالة، وكراهيته لها:

كرهت هجرة الأجراس

من كنيسة إلى كنيسة

كرهت هجرة المسيح بين

كأس الخل والصليب

في طريق الجلجلة[1]

ويستمر الشاعر في رفضه كل من يحاول استغلال الشعب في سبيل منفعته الذاتية، وها هو ذا ينادي أبناء شعبه- أحبابه- يرشدهم إلى ضرورة الاستيقاظ من سباتهم، فقد مضت أيام الاستسلام:

أحبابي

ألواح صليبي ليست

أرجوحة جلادي

فلتُقرَع أجراس الأصفاد[2]

أصبح الشعب مدركا حقيقة أمره، فلن يستمر في إذعانه، يحني الهامات ليقبل أقدام ذوي السلطة، وانتهت أزمنة الاستسلام للقراصنة، وإعلان الولاء لهم " **فلقد ولت كدخان، ملء مناقير الغربان / أيامُ لصوص الصلبان** "[3].

كان الشعب على حالة من الانقياد، يتمرد ويثور ويقاتل بأمر الحكام، لتوطيد دعائم حكمهم ، وتحقيق سلطانهم، أما الآن فلن يقبل الصليب ليفتدي القوى المستغلة، ولن يعود الصليب تجسيدا لملمح الفداء الذي طالعنا عند المسيح-بسيسو- فقد اقتربت ساعة الثورة:

أحبابي

أن نحمل هودج سلطان

---

[1] الأعمال الكاملة / ٦٠٢

[2] نفسه / ١٦٥

[3] نفسه / ١٦٦

أن نُصلَب كي يتسلق

ألواح الصلبان

لصوصُ الصلبان

أن تصبح أعلامي

أقنعة نوافذ سجّاني

لا أحبابي

قد كف الجرح يغرد

لسياط الجلاد[1]

إن الفداء الذي يجسده بسيسو هو الذي يجعله يسترخص روحه ، مقبلا على الصليب غير عابئ بالقتل أو التنكيل، يموت ليحيا شعبه، وتعيشَ أرضُه، يفعل هذا، وهو يعلم أن ثمة كثيرين ممن هم حوله يتربصون به، فيوهمونه بأنهم ماضون معه في سبيل الحرية والكرامة، ولكن سرعان ما ينكرونه، إذا وقع في أيدي جلاديه، شأنهم شأن بطرس الذي قال له يسوع ليلة صلبه: " الحقَّ أقول لك: في هذه الليلة، قبل أن يصيح الديك، تنكرني ثلاث مرات"[2]، وكان من أقرب تلامذة المسيح إليه، ووعده بألا ينكره، إلا أنه حين قبض على يسوع، أخذ يلعن ويحلف: " أنا لا أعرف هذا الرجل "[3]:

أحبابنا، وقبل أن يلوحْ

الفجر، قبل أن يصيح

الديك، واحد من الذين يغمسونْ

سنابلي بضوء شمعتي، ويأكلونْ

مرة ومرتين

يا أحبابنا يخونْ

ويتبع الذين يشعلونْ

النار في اسمي

---

[1] نفسه / ١٦٦

[2] إنجيل متّى / ٢٦

[3] نفسه / ٢٦

والذين يرجمونْ

قصائدي ويُنكرونْ

سيفها مسمَّرا على الصليب[1]

قد تطرق العديد من الأسئلة أذهاننا حول المسيح الذي يعلـم بوجـود المخـادعين مـن أتباعه، ولا يحاول التخلص منهم، فاليسوع عيسى لم يكن بوسعه القضاء على بطرس، لأنه بعث مُخلّصا وداعيا إلى السلام، كما انه أراد أن يتركه عبرة للناس من بعده، فلا يستأمنوا إلا الأمين، أما المسيح المعاصر فلا يعطي أولئك المخادعين أية أهمية، ويعلل لنا سبب ذلك الأمـر، فقد سطع فجر الحرية بصياح ذلك الديك، وها هو ذا صليبه لم يتركه وحيـدا، بـل امتدت جذوره في الآفاق، تنبت قطوفا من السيوف:

أحبابنا، وبعد أن يلوح

الفجر، بعد أن يصيح

الديك، من ذريتي رفيق

أضاء من ضلوع

صليبي المزروع

في أرضكم، يقودكم إليّ

حيث صار

للصليب يا أحبابنا جذور

وحيث فوقه

سيف قصيدتي قطوف

من السيوف[2]

ونلحظ هنا ملمحا جديدا مستلهما من حياة السيد المسـيح، وهـو ملمـح الحياة من الموت، حيث يصبح الصليب رمزا لحياة أخرى بعـد الصلـب، فـالصليب الـذي رُفـع عليـه بسيسو، ينبت سيوفا مشرعة في وجه الاحتلال الذي يجثم على صدور أبناء الوطن.

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢١٣

[2] نفسه / ٢١٤

وهذا الملمح مأخوذ من قصة صلب اليسوع، فبعد رفعه على الصليب بسبعة أيام دُفن، ثم ذهبت أمه العذراء، ومعها امرأة أخرى لزيارة قبره المغلق بحجر ضخم، فجاء زلزال عظيم دحرج الحجر، فقام يسوع من بين الأموات وقال لهما: " لا تخافا!! اذهبا وقولا لأخوتي أن يمضوا إلى الجليل، فهناك يرونني "[1].

ويطالعنا هذا الملمح عند بسيسو، في حديثه عن أساطيل الأعادي التي جاءت لتحتل الأرض، وتنتهك مقدراتها، وتستعبد أهلها:

الأساطيل التي جرّت شعوبا في المياه

خلفها وهي تسير

....

وهمو من يبصرون

خلف صلبان اللهيب

نجمة سبارتاكوس المشتعلة[2]

على الرغم من القمع والتعذيب الذي ألحقه الاحتلال الصهيوني بالشعب، واتخاذهم رقيقا يُتَاجَر بهم في أسواق النخاسة، فإن نجوم الثورة ساطعة، وقادمة من بعيد، خلف تلك الصلبان التي عُلّق عليها العشرات، فأصبحوا شعلة متوهجة لا تنتهي.

ويستوحي الشاعر الملمح نفسه وهو يوجه خطابه إلى بغداد- مهد ثورة العرب – فيبدو ساخرا من كل الذين يحاولون تثبيط عزيمة الشعوب، وإقناعهم بالخنوع، وبأنه لا جدوى من المقاومة والثورة:

من راح يرش دماءك في كل طريق

ويصيح: الأرض المخمورة ليس تفيق

وجراحك ودماؤك قبض الريح

وصليبك لن يولد منه مسيح؟[3]

فالصليب رمز لثورة الشعب، والثورة بدورها إنما هي صليب يلد الثوار، وكل ثائر مسيحٌ يولد من رحم الصليب ، ولو شعر هؤلاء الثوار مرة أنهم يخشون الصلب أو الموت،

---

[1] إنجيل متى / ٢٨

[2] الأعمال الكاملة / ٨٢

[3] نفسه / ٢١٨

فلن يستمروا في ثورتهم، لكنهم على يقين تام بأن حياة كل منهم ليست بأهم من حياة الأمة بأكملها، وبأنهم نواة للتحرر الذي لا يتحقق إلا بسيل من الدماء:

ولتفرد أجنحة صليبك

يا قلبي

طِرْ بي طِرْ بي

فهنالك نافذة لم تصبغ

بالبرق الأسود في وطني

نافذة تذكرني

دالية تحلم بي

أن أقطفها

أن تقطفني[1]

ويخلع الشاعر على المسيح صورة أخرى يخرج فيها عن كونه رمزا للخصب والتجدد، ليتبدى مكانها موقف المسيح من الأمة، فيما لو عاد ونظر إلى ما تقدمه من تضحية في سبيل الوطن، فهل سيقوم أبناؤها بواجبهم تجاه الأرض والشعب حق القيام؟ وهل يجعلون من موتهم حياة للشعوب؟ ويجيبنا النص بالنفي، إذ لو عاد المسيح ورأى الوضع القائم، فلن يشعر بالرضا عنه، لأنه لن يجد أحدا يفتدي أرضه حق الفداء، ويثير الشاعر احتمالات كثيرة حول موقف المسيح تجاه هذه الحال، بما يفسر سخطه على الأوضاع كلها:

لو أنه ينزل عن صليبه، لو أنه يفيق

من سكرة الردى

لأنكر الصوت وأنكر الصدى

وأنكر الحواري

وأنكر الجواري

وربما شُنق

---

[1] نفسه / ١٦٠

وربما احترق

وربما بصق في وجهنا جميعا[1]

وبعيدا عن ملامح الصلب والفداء، والحياة من الموت، التي يجسدها المسيح المعاصر، يتبدى عند بسيسو بعد جديد يكون فيه المسيح إنسانا مخادعا ومستغلا، يضمر باطنه خلاف ما يدعي، على غير المعهود في حياة عيسى المسيح، الذي قدم في عشائه الأخير لتلاميذه خبزا وقال لهم: " خذوا كلوا، هذا هو جسدي " ثم أعطاهم كأسا وقال: "اشربوا منها كلكم،هذا هو دمي، دم العهد الذي يسفك من أجل أناس كثيرين لغفران الخطايا "[2].

إلا أن المسيح الجديد صورة أخرى، يدعي أنه مُخلّص، لكنه كاذب، ففي قصيدة بعنوان "المسيح الدجال جون فوستر دلاس" يبين بسيسو ما كان يقوم به المسيح الجديد من محاولات تخدير العرب بوعود السلام الكاذبة، وبأنه سيخلصهم من الحروب والكوارث، محاولا إيهامهم بأن دماءه تُسفك من أجلهم:

من قبلُ في عشائه الأخير

قال لن يخونني منكم أحد

يا إخوتي لحمي لكم قرص عسل

خمرٌ دمي لكم كفرحة الحياة[3]

إلا أن واقع الحال يكشف خلاف هذا القول، إذ يتبدى الكذب في عينيه، ويجعل من الخبز الذي وعد به الأمة سبيلا يقودها إلى أعواد المشانق:

كذّابتان

عيناه تغمضان

والمخلّص الكذّاب قام

تسارقُ بين النيام

بخنجر من اللهيب

---

[1] نفسه / ٤٤٦

[2] إنجيل متى / ٢٩

[3] الأعمال الكاملة / ١٣٠

قد راح يقطع المسعورُ

لحم أخوتي خبز بنادق

دماء أخوتي بها يسقي المشانق[1]

يغدو الخبز –رمز الحياة والخصب[2]– في النص السابق رمزا للموت، أو هو أشبه بالذخيرة التي يحشو بها أمثال المسيح الجديد بنادقَهم، ذلك الخبز الذي قال فيه المسيح لتلاميذه : " من أكل هذا الخبز يحيا إلى الأبد "[3]، أما من يأكل من خبز المسيح الجديد فإنه ميّتٌ لا محالة، وينبغي على الأمة أن تتنبه إلى الخطر الذي يحدق بها، فلا يستغل طيبتها الأشرار، أو يقنعها الكلام المعسول، لأن في أكف تلك الفئة التي تدعي السلم والمصالحة، مسامير الصليب:

الآن تعرف أن كفّا

صافحوك وبايعوك بها

أصابعها مسامير الصليب[4]

مما يبعث الأسى في نفس الشاعر، لأن الخديعة والخيانة ليستا حكرا على أعداء الأمة فتتنبه لهم، بل ثمة كثيرون من أبناء الشعب أنفسهم يبنون صليب أخوتهم بأيديهم، فيهوذا الذي وشى بالمسيح لقاء ثلاثين من الفضة، عاد وندم على فعلته، ورد النقود إلى رؤساء الكهنة، وذهب وشنق نفسه[5]، في حين يكثُر أبناء يهوذا في الأمة الآن، فيلحقون الهزائم بالشعوب، ولا يبدو عليهم أي ندم:

ويهوذا ورنين الفضة الداجي الرهيب

قد مضت تنهش عيناه الدروب

واقف يحلم فيها بمسيح وصليب[6]

---

[1] نفسه / ١٣٠

[2] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٥٢

[3] إنجيل يوحنا / ٦

[4] معين بسيسو: القصيدة /٧١

[5] إنجيل متى / ٢٧

[6] الأعمال الكاملة / ١٣٧

تلك هي الصورة التي يجسدها معين بسيسو من حياة السيد المسيح، ويُسقط عليها صورة أبناء الشعب الفلسطيني في العصر الحالي، وقد رأينا أنها صورة تقوم على التصور الإنجيلي لحياة المسيح، دون استلهام لما جاء في القرآن الكريم عن حياته ومعجزاته، وقد سبقت الإشارة إلى أن السبب في هذا هو أن الإنجيل يبرز عذاب السيد المسيح وآلامه التي ألحقها به اليهود، أكثر من القرآن الكريم، وأخذوا يعيدون الكرّة نفسها مع الشعب الفلسطيني، يعذبونه ويجرونه، ويسلمونه إلى جلاديه، ولعل هذا يفسر بروز صورة المسيح في شعر بسيسو، أكثر من غيرها من الشخصيات الدينية.

* * * * *

وترد في ديوان بسيسو إشارات إلى عصا موسى التي جعلها الله برهانا على صدقه، في أهل مصر الذين اشتهروا بالسحر، إلا أن تلك المعجزة السماوية التي برهنت على صدق موسى، لم تعد قادرة على التحول عند بسيسو، فقد تغيرت الأحوال، وأخذ اليأس يسيطر على قلوب أهل غزة المحاصرين، بعد انقطاع الإمدادات عنها، فهم " **بين جوعى في الخيام/ وبين عطشى في القبور** "[1]، وليس ثمة موسى جديد يلقي بعصاه فتلتهم ذلك العدو الذي ألحق بهم العذاب والتشريد:

ومشى إليها الليل يُلبسها السواد على السواد

والنهر وهو السائح العداء في جبل وواد

ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد[2]

حين أعلم العرافُ فرعونَ أن مولودا من بني إسرائيل سيهدد عرشه، أصدر أوامره بقتل كل ذكر يولد فيهم، وشاءت حكمة السماء أن ينشأ موسى تحت رعاية فرعون نفسِه، "**فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا** "[3]، ولم تُجدِ **مهمة** احتياطاته كلها، وكان موسى إيذانا بزوال عرشه، وتلك العصا التي كانت بيمينه، نجدها عند بسيسو في يد أتباع فرعون، ويرمز من خلالها إلى سلاح القوى العربية التي تقمع به الشعوب، بأمر من

---

[1] نفسه / ٥٤

[2] نفسه / ٥٤

[3] القصص/ ٨

فرعون المعاصر، لكن النبوءات والتكهنات كلّها باءت بالإخفاق،فالثورة قد أعلنت طوفانا يؤذن بزوال عهد الظلم والاحتلال، ولن يستطيع السحرة إيقافها:

جرحت عينُ العراف جبين النيل

سال دم النيل

فاض النيل

الحاوي ألقى بعصاه فلم تبتلع الطوفان[1]

لقد اختارت الأمة قادتها ليحموها من الأعادي، إلا أنهم وقفوا ضدها واستغلوا مقدراتها، فكانوا سيفا بيد الأعادي، يُشهَر في وجه الشعب:

أعطى الله عصاه لموسى، ليشق البحر ويهرب

لم يعط الله عصاه لموسى

كي يضرب[2]

وتتبدى صورة الله في النص السابق رمزا معادلا للشعب الذي اختار حكامه لينقذوه من فرعون المعاصر، ولم يختزهم جلادين له، إلا أنهم وقفوا مع فرعون ضد الشعوب، وساعدوا في تمكين سطوة الاستعمار على أرض العرب-وفق رأي بسيسو- ثم هربوا في الوقت الذي ظل فيه الشعب يتدبر أموره وحيدا بلا قيادة تسيِّره:

حين "عصا موسى" صارت طائرة

كان الله

يحمل أكياس الرمل على ظهره

يرفع بيديه الأحجار، ويعجن بيديه الأسمنت[3]

لقد فقدت عصا موسى قدرتها على التحول، وشقِّ البحر لتنجو بالقوم من بطش فرعون، وأصبحت عاجزة عن أن تكون دربا للخلاص، وتلاشت الآمال بإيجاد طريق ينتهي بالأمة إلى النصر:

"عصا موسى"

---

[1] نفسه / ٣٨٦

[2] نفسه / ٥٤٠

[3] نفسه / ٥٤٠

الكسرت فوق المرتفعات السورية

جندي سوري تحت عصا موسى المكسورة

غليونا[1]

وتضيق الحياة بأبناء فلسطين الخارجين من ديارهم، فهم في أشد الحاجة إلى معجزة سماوية كعصا موسى، تنقذهم مما هم فيه، وتبتلع من يطاردهم:

نحن كما ترى

والبحر هائج كما ترى

وخلفنا المطاردون مثلما ترى

نحن بلا عصا

موسى، ولا أسطورة

وسائلوا العصفورة

نحاول السير بلا معجزة على الطريق[2]

إن موسى الذي كلم الله، وناداه فسمعه، يعجز الآن عن أن يكون كليما للشعب، ولن يسمعه أحد ، بل سوف ينكره الجميع، الأمر الذي يجعله يصيح بالسؤال إلى النيل، لماذا ينكره ويتخلى عنه في حين يعترف بغيره من الغرباء؟

إنني كليم مصر فوق صخرة المقاومة

فنادِني باسمي الذي ينتظر المحاكمة[3].

* * * * *

ومن بين الشخصيات الدينية في ديوان بسيسو، تظهر صورة سيدنا (نوح) وسفينته، وقد استثمر الشعر الحديث قصة نوح وطوفانه، ليصور المصيبة الفادحة التي حلت بالأمة العربية، ويرى السفينة محاولة للخلاص من هذه الأحداث الجسام[4].

كانت القرون التي سبقت نوحا إلى آدم قائمة على الإسلام، ولما عُبدت الأصنام

---

[1] نفسه / ٥٤١

[2] نفسه / ٥٩٦

[3] نفسه / ٦٧٣

[4] يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٠، ص٥٤

والطواغيت، وشرع الناس في الضلالة والكفر، بعث الله نوحا رحمة للناس، ينهاهم عن عبادة غير الله، لكنهم كذبوه واستمروا في الطغيان وعبادة الأصنام، ونصبوا له العداوة في كل وقت[1]، فدعا نوح عليهم: " **رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا** "[2]، واستجابة لدعائه نزل حكم السماء:" **فأوحينا إليه أن اصنع الفلك بأعيننا ووحينا** "[3]، فحمل في سفينته من كل زوجين اثنين، فأغرق الله الأرض ومن عليها، ولم يبق عليها أحد ممن عبد غيرَ الله.

وتظهر صورة الطوفان لدى بسيسو رمزا لحلم الأمة بالخلاص من القوة الغاشمة، التي داهمت أرض فلسطين عام ١٩٤٨م، وقضت برحيل أهلها منها، فخرجوا نحو (اللامصير) تعلق بأذهانهم صورة أرضهم، ويتساءلون عن مصير أهلهم وراءهم، ضارعين إلى السماء أن تبعث طوفانها من جديد ، فلا يذر من اليهود أحدا، ويصور بسيسو حاجة القوم آنذاك إلى نوح جديد يخلصهم من هذا الوضع،وقد بدأ اليأس يدب في صدورهم، إذ فقد الطوفان قدرته على تغيير الواقع، وهنا تزدحم الأسئلة في أذهان الأمة:

عن العاطلين عبيد الطريق ومولاهم الفاتح المنتصر

ينادون نوحَ الشراعَ الكبير وطوفانه نائم في السرر[4]

وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة، يطرق الشاعر باب عراف، لينظر كفه، ويخبرَه عن ساعة الخلاص، فيخشى العراف أن يبوح بما يرى، لأن السياف يتربص به إذا نطق ليقتله، ولا أظن بسيسو بحاجة إلى عراف ليبصره بأمر الأمة ومصيرها، ولكنه في سبيل تحقيق هذا الحلم الكبير، يتعلق بأي شيء من شأنه أن يبعث في نفسه بصيصا من الأمل، فيرى في عيني العراف بشارة بخلاص الأمة،وبزوغ فجر النصر، فها هي ذي سفينة نوح – رمز الخلاص– توشك أن تقلع بقيادة ربان حكيم هو الشعب،الذي أعلن بدء الثورة بركانا على الأعداء:

فسفينة نوح توشك أن تقلع

---

[1] ابن كثير: قصص الأنبياء / ص٦٠

[2] نوح / ٢٦

[3] المؤمنون / ٢٧

[4] الأعمال الكاملة / ٤٥

واتركني للنار المختبئة في الريح
الليلة يخرج من قمقمه الثعبان
والسمكة تلقى خاتمها
ويثور البركان[1]

ولا تظل السفينة عند بسيسو إشارة إلى خلاص الأمة من الاحتلال، بل تتحول رمزا لأرض فلسطين، التي تضيق بأولئك الذين يعيثون فيها فسادا، فلم تعد قادرة على احتوائهم، في الوقت الذي استطاعت سفينة نوح أن تخلق نوعا من المواءمة بين عناصر طاقمها، وذلك بفضل قيادتها الحكيمة آنذاك، وأصبح وجود هذه العناصر المختلفة فوق السفينة المعاصرة– فلسطين– مثار ألم وحسرة في نفس الشاعر مَبْعَثُه الضيق بهم:

آه يا مركب نوح
لستَ نوحا
يجمع العنقاء والحرباء
في كأس ودرب
كل ما هب ودب[2]

فلم يعد ربان السفينة ذاته الذي يوصلها إلى برّ الأمان، فهو يثقبها بإصبعه، ويعيث في البلاد تدميرا وخرابا، فيقتل أهلها، ويستغل خيراتها ومقدراتها:

فكفى ما رقص الراقص في الثورة
رقص الهولا هوب
يده في كل جرح
فمه في كل جيب
وكفى ما عانت المركب
من شد وجذب[3]

[1] نفسه / ٢٨٦
[2] بسيسو: القصيدة / ٧٥
[3] نفسه / ٧٥

ويصور الشاعر الاحتلال أمواجا أخذت تلاطم السفينة- فلسطين- من شتى الجوانب، ويحاول كلٌّ أن يستغلها وفق هواه، ومن الصعب على نفس بسيسو أن يرى ربان السفينة غير قادر على الوصول بها إلى الشاطئ بسلام، الأمر الذي يجعل السبيل الوحيد إلى الخلاص من هذه الأزمة، ينحصر في ثورة الفئة القليلة من أبناء الشعب، زلزالا يغير مجرى التاريخ:

ما تبقّى معك الآن

هو الكل القليل

ما تبقّى معك الآن

هو الزلزال ذو الظل الظليل[1]

* * * *

ويكشف ديوان بسيسو النقاب عن صورة الحوت الذي ابتلع نبي الله يونس، ونجّاه من الغرق، بعد أن كذّبه أهل نينوى، ووعدهم بحلول العذاب بهم، إلا أنهم آمنوا وتابوا فغفر الله ذنوبهم "**فلولا كانت قرية آمنت فنفعها إيمانها** "[2]، فركب يونس وقومه سفينة في البحر، فاضطربت بهم، واقترعوا على من يلقونه منها، فخرجت القرعة على يونس ثلاثا، فألقوه في البحر، فابتلعه الحوت، وقام وسجد في جوفه وسبّح، ودعا الله تائبا، فاستجاب الله له ونجّاه[3]:

الحوت

خبّأ يونس وحماه

الحوت حمى يونس

لكنا في هذا الوطن الواسع

نبحث عن حوت

نبحث عن ورقة توت[4]

---

[1] نفسه / ٧٧

[2] يونس / ٩٨

[3] ابن كثير / ٢١٧-٢٢٢

[4] الأعمال الكاملة / ٤٣٦

ونلحظ في المقطوعة السابقة، أن الحوت يصبح رمزا معادلا للوطنيّ الصادق، الذي يسعى إلى خلاص أمته من الاحتلال، فالأرض العربية على اتساعها، كبحر تتقاذفه أمواج الاستعمار، مما يدفعها إلى البحث عن الحوت ليخلصها من مواجهة هذا الواقع.

ثم تغدو صورة الحوت عند بسيسو رمزا لفقدان الأمل، وانقطاع الإمدادات، بحيث يقف أبناء الثورة وحدهم في مواجهة مع الموت، ولا يساندهم في ثورتهم أحد، الأمر الذي يمكّن في صدورهم يقينا تاما بموتهم، فقد ولّى عهد يونسَ وحوتِه، وانقطع الرجاء من إنقاذهم:

لن يبتلعك، لن يلفظك
على الشاطئ الحوت
يونس قد مات ومات الحوت
ووحيد أنت على سطح المركب
والمركب يغرق[1]

ويتماهى بسيسو بشخصية يونس، ويرى أن خروجه من بطن الحوت سبب في شقائه، ويتمنى لو لم يخرج من جوفه، ولعله يقصد بالحوت بلاده التي خرج منها، دون علم منه بأن في خروجه موته المحتوم، موتا بلا هوية أو شهادة ميلاد:

كانت تلك الغجرية تكسر حول النار الأصداف
تقرأ في كف الميت وتنوح
لو لم تكسر تلك الصدفة
لو لم تخرج من بطن الحوت
لو أبقيت بيدك ولو ورقة توت
تحجب وجهك في التابوت
كيف ستمضي للموت بغير قناع؟؟!![2]

ثم يغدو الحوت الذي أنقذ يونس من الغرق سببا في ضياع الأمة، فيتخذه بسيسو

---

[1] نفسه / ٣٣٥
[2] نفسه / ٢٣٩

رمزا للاحتلال الذي سلبه هويته، وأباح دمه، وأسلمه إلى المنافي، تتقاذفه بلا رحمة:

طيور المنافي مناقيرها في دمي

مطار يسلمني لمطار

أُبيح دمي

على جبهتي ألف تأشيرة

وفي بطن حوت جواز سفر

وأرض الوطن[1]

ويجسد بسيسو الحوت رمزا للاحتلال الذي قضى على مدن فلسطين، وانتهب خيراتها ومقدراتها ، وأهلك آهليها بين سجين، وقتيل، وشريد، حتى انقطعت آمالهم بزوال الظلم، وانبلاج نور الحرية:

يافا ببطن الحوت ما زالت

يجوب بها البحار

الحوت تاه

من ذا يدل الحوت يا طفلي

ويطويه العباب[2]

* * * * *

وترد في ديوان الشاعر إشارات إلى يوسف الصِّدِّيق[3]، فيتخذه رمزا لما يعانيه من شعور بالضياع والغربة فوق أرضه العربية التي تنكرت له، فغدا تائها لا يجد بلدا يأويه،وجعله الاحتلال الصهيوني مطاردا من بلد إلى آخر، ومن سجن إلى منفى، وحال

---

[1] نفسه / ٤٢٥

[2] نفسه / ٢٣٩

[3] ثمة قصيدة في ديوان بسيسو بعنوان "سورة يوسف سليمان"، يجسد من خلالها صورة سيدنا يوسف، إلا أنها ضمن ما يسمى ب (قصيدة النثر)، فكان أحرى بالمتن ألا يضمها بين دفتيه، إذ لا تتجاوز كونها كلمات مرصوفة إلى جانب بعضها، حاملة رمزا معينا،حتى لتكاد تخلو من الوزن تماما في معظمها، ويعمد الشاعر فيها إلى استيحاء صورة سيدنا يوسف، رمزا للكلمة المقموعة المطاردة، وما يبذله أصحاب السلطة من جهود مكثفة في سبيل قمع الشعوب وسجنهم، لمنعهم من الثورة أو المعارضة، وتغدو رسالة يوسف المعاصر، رمزا لفكره ودعوته إلى التحرر والثورة، لأجل كرامة الشعوب، وخلاصهم من الأعداء، سواء العدو المحتل، أم العدو الكامن بين أضلعهم، من أخوتهم الذين يتآمرون عليهم ويسلمونهم إلى سياط جلاديهم، حالهم في هذا حال أخوة يوسف الذين دعاهم مكرهم وكيدهم إلى الفتك بأخيهم. انظر الأعمال الكاملة / ٦٩٤ .

الأمة تجاهه، حالَ أخوةِ يوسفَ الذين ألقوه في غيابة الجب كيدا وحسدا، يدعو فلا يستجاب له، الأمر الذي أفقده الثقة بكل ما حوله، حيث يعجز أقرب الناس إليه عن مساعدته، لأنه لو حاول فسينتهي به الحال إلى النفي والتشريد مثله تماما:

لم يزل يوسف في البئر ومَنْ

آه قد ألقى له الحبل هلك

مُدَّ ألوانك يا قوس قزح

مُدَّ ألوانك فالحبل انقطع[1]

ويجسد بسيسو صورة يوسف في موضع آخر ليعلن براءته من أولئك الذين كانوا سببا في ضياعه، فقد فوجئ بعد خروجه من السجن بتغير الحال، وانقلاب الأنظمة الاجتماعية، ولم يعد يرى في أبناء وطنه ثوارا يقفون في وجه أعدائهم، ويسترخصون دماءهم وأرواحهم، في سبيل الثورة والأرض، فها هي ذي الذئاب من الأغادي تسيح فوق تراب أرضه، وصار أبناء الأمة أعوانا لهم يبيعونهم الأرض، ويهيئون سبل سيطرتهم على الشعوب، فيعلن يوسف المعاصر-بسيسو- براءته منهم، ويعود ليخاطب أرضه التي حلم بها طوال سجنه شامخة كالنخيل، لا تهون لعدو، ولا تذل لغاصب، مصرحا بأنه ماض وحده في سبيل الثورة والتحرير:

هذا الشارع الذي يبيع عنقودا

من الدموع أضلعي

ليس شارعي

يا مصر أنا يوسف الفلسطيني في البئر

وأنت في البئر لخلتي

وأنت نافورتي

جدلتها حبلا[2]

تلك هي صورة الأنبياء والرسل التي يستثمرها بسيسو في شعره، ليجسد من خلالها

---

[1] نفسه / ٢٣٧

[2] نفسه / ٦٧٢-٦٧٣

صراعه مع الحياة والموت،ونضاله الطويل في سبيل حرية أرضه، وبعث الثورة في صدور أبنائها، وقد رأينا كيف يجسد بسيسو صورة الأنبياء رموزا تحمل الهمّ المعاصر، وتعبر عما يجول في صدره حينا، وأقنعة يتماهى بها الشاعر، لتعبر عما يعجز عن التعبير عنه صراحة، لأجل ما عاناه طويلا بين السجن والمنفى، ونلحظ أن صورة الرسول محمد -صلى الله عليه وسلم- تكاد تكون غائبة في أشعار بسيسو، باستثناء موضع واحد برز في ديوانه (القصيدة)،يشير من خلاله إلى حادثة الإفك التي تعرضت لها السيدة عائشة أم المؤمنين،إلا أن قداسة الموقف تشي بعدم الخوض في هذا المجال، لذا نكتفي بإيراد تلك المقطوعة، دون التعليق عليها:

جُنَّ النبي فداوه بالياسمين
جُنَّ النخيل من الرحيل
والبرتقال الانتهازي الجميل
يميل حيث تميل كفُّ الماء
كيف الريح قد مالت... يميل
خانتك عائشةٌ وخان المستحيل
يا أيها الدم لو تقول[1].

٢

ترد في ديوان بسيسو بعض الرموز الدينية التي تعد مثالا لكسر طوق المألوف، وتشي بقدرة الله -عز وجل- على التصرف في شؤون الكون، ومن هذه الرموز صورة أهل الكهف، الذين كانوا رمزا للتضحية والإصرار على المبدأ " **إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى**" [2] ، وكان استيقاظهم معجزة تثبت قدرة الله على نصرة الفئة المرابطة من عباده، ويجسد بسيسو شخصيتهم ضمن قصيدة بعنوان(ثلاث كؤوس لأهل الكهف)، لينفث من خلال هذه الكؤوس آلامه وزفراته، التي تحتشد في صدره، بسبب ما تعانيه بلاده من عدوها.

[1] بسيسو: القصيدة / ٣٠

[2] الكهف / ٣١

ويتحدث الشاعر في (الكأس الأولى) عن آلام سقوط أرضه، وضياعها، واستعباد أهلها تحت رحمة النخاس، يتاجر بحريتهم، حيث نموا وكبروا في السجون أشبالا أقوياء، لكن أصحاب السلطة يغلقون عليهم سجنهم، مما يعرقل ثورتهم، ويبدد آمال الخلاص من أنياب الاحتلال الذي ينشبها في أرضهم:

الكأس الأولى آه

سقط الأسد وجرَّ النخّاسُ الأشبال

والمخلب كالزهرة، والناب كعود الريحان

والخنجر في ظهر القمر الجوّال

كبرت في القفص الأشبال

والغابة تحت بساط الشاه

الكأس الأولى آه[1]

وينفث بسيسو في الكأس الثانية آها جديدة على الآمال المحطمة، التي سرقها العدو من صدور العرب، إلا أنه يجعل هذه الآه دواء لجراح الشعوب، ودعوة للثورة على الاحتلال والتسلط، فلا يجب الوقوف عند حد احتلال الأرض، ولا بد من ثورة تخلّص الشعوب من معاناتهم:

والكأس الثالية المنقوشة

في لوح الكرمة آه

سرقوا مصباح علاء الدين

وأصبح عبدَ الأشرار

يا ولدي الجني الطيب

وصديق الفقراء

اغرسْ نابَكَ في قلبي

فالآه على الجرح دواء

واحمل مجدافك واتبعني[2]

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٣٣-٢٣٤

ثم يعلن الشاعر في كأسه الأخيرة ثورة في طريق النصر والتحرير، على الرغم من القيود والأغلال، إذ أقبل آذار معلنا بدء ربيع الأمة، لكن الشارع العربي مقموع ومقيَّد، تتعقبه أعين السلطة، وأفراده بين سجين وقتيل:

والكأس الثالثة المشؤومة

آه

قد أقبل آذار

واستيقظ أهل الكهفِ

وأرخى أذنيه الطبلُ

وفتّح عينيه المزمار

الشارع في قدميه الأغلال[١]

وفي قصيدة بعنوان "ثلاثة رابعهم كلبهم"، يصبح أهل الكهف رمزا سلبيا لتلك الفئة التي توهم الشعب بأنها تنصره وتؤيده، ويشي واقع حالها بعكس قولها، فتبدو سببا في كل مصيبة تحل بالأمة، بحيث تطوف أيديهم برؤوس الثوار:

وجاء عاويا من الذئاب

أعور الذئاب

الثعلب المقطوع ذيله

وآكل الديدان والذباب

وتاجر الأجراس والضباب

دعوتَهم إلى كتاب الله والكفاح

فمشطوا اللحى وأقبلوا

أعلامهم على أسنة الرماح

أيديهمُ على مقابض السيوف

أيديهمُ التي عرفتها

---

[٢] نفسه / ٢٣٤

[١] نفسه / ٢٣٥

برأس كل ثائر تطوف[1]

لقد توهمت الأمة بتلك الفئة المخادعة، ودعتها إلى نصرتها، فأقبلت بأردية الخديعة والمكر، ويغدو الشاعر محاصرا بين نار العجز عن تبصرة الأمة بحقيقة هؤلاء، وما يدور في نفوسهم من مؤامرات يحيكونها ضد أبناء الشعب، ونار الواجب الذي يدعوه إلى كشف حقيقتهم أمام الشعوب، بعد أن اشتدت الخطوب على الأمة،وتوجهت مع تلك الفئة المخادعة نحو القتال، مما يبعث الحيرة في نفس الشاعر:

الماء في فمي
لكنما الكلام
إن لم نقُلْه مثل عضة الثعبان
يقتل الكلام
قد شمرت عن ساقها يا فارسي الأيام
ثلاثة وكلبهم مضوا والآخرون سرجوا الخيول
ماذا أقول للذين يسألون؟
الماء في فمي لكنما في الجرح
لا تبيض هذه السكين[2]

* * * * *

ومن بين تلك الشخصيات تطالعنا صورة البراق الذي عرج بالرسول -صلى الله عليه وسلم - إلى السماوات العلا، لكنه في نص بسيسو يفقد قدرته على الطيران، ويعجز عن تغيير الأوضاع، فيتخذه رمزا للقصيدة التي فقدت القدرة على البوح، فتبخرت من أذهان الشعراء، عاجزة عن التغيير، بعد أن طار براق القافية دون عودة:

وبراق القافية المُغْلَم
من قدح سنابكه الأنجُم
قد طار به الطفل المُلهم[3]

---

[1] نفسه / ٢٥٢
[2] نفسه / ٢٥٣
[3] نفسه / ١٩٨

ويأخذ البراق بعدا آخر عند بسيسو، فهو النكسة التي ترفض أولئك الشعراء الذين امتطوا صهوتها، وصار كل منهم ناطقا باسمها، فالأمة بوضعها الراهن تحتاج سيفا ويدا، لا لسانا وشعارات جوفاء، فقد صارت النكسة براقا يتسابق الشعراء في امتطائه، معبرين عن الأوضاع، لكنه جمح بهم، وألقاهم بعيدا، وطار إلى غير رجعة:

صار حزيران براقا

صارت أقدام الشعراء الأعناقا

ركبوا كلهمُ ركبَ براق حزيران

فجمح وألقاهم عن صهوته

تحت قوائمه وانتفض وطار

ماذا نفعل؟

والفرس عقيم لن تلد براقا آخر[1]

لم يعد البراق عند بسيسو وسيلة للخروج بالأمة من متاعبها وآلامها بسرعة عجيبة تكسر طوق المألوف، والسبب في ذلك، أن أبناء الأمة أنفسهم غرسوا قوائم خيلهم في الأرض، ثم أخذوا يطالبونها بأن تصبح براقا وتطير، وكأن الشاعر يفقد الأمل تماما من مقدرة أبناء شعبه على الثورة والقتال:

فرسانكم دقوا قوائم الجياد

كالأوتاد في التراب

وكلهم يصيح بالجواد طِر

يا أيها البراق[2]

* * * * *

---

[1] نفسه / ٤٠٣

[2] نفسه / ٥٠٠

٣

ويطالعنا ديوان معين بسيسو ببعض الإشارات إلى مجموعة من الشخصيات التي تعد رموزا للخطر الجاثم على صدور العرب، يهدد كيانهم واستقرارهم، فيعتمدها الشاعر إسقاطاتٍ للهزيمة التي لحقت بالأمة بسبب تغلغل اليهود في أرضها.

ومنها شخصية إله اليهود (يهوه)، الذي كانوا يسبحونه، ويعدونه ناصرا ومؤيدا[١]، وهو عند بسيسو رمز لليهود عامة، الذين خربوا أرضه، لذا يرى لزاما عليه أن يظل في ثورة دائمة، ودعوة للتحرير لا تنضب، ما داموا في الأرض، وإلا فليتبرّأ منه كل الشعب، إذا غفل لحظة عن الوجود الصهيوني في أرضه:

لتنسني يميني
لتنسني عيوني
حبيبتي
لينسني أخي
لينسني صديقي الوحيد
لينسني الكرى
على سرير سهاد
مثلما السلاح
في عنفوان المعركة
ينسى يد المحارب
ومثلما الناطور
ينسى على كرومه الثعالب
إذا نسيتْ
أن بين ثديي أرضنا يبيتْ
إله أورشليم[٢]

[١] العهد القديم: مزامير ١٢٤

[٢] الأعمال الكاملة / ١٤٣-١٤٤

إن حال الأمة التي تتجاهل وجود اليهود في أرضها، حالُ الناطور الذي ينسى الثعالب على كرومه، فهم سبب التقتيل والعذاب، يغرسون أنيابهم في الأرض، ويسفكون الدماء في سبيل السيطرة التامة على مقدرات الأمة:

وأن من قطوف
دمّنا يعتصر
الشهدَ واللبن
وخمرةَ السنينْ
لكي يعيشْ
ويفرخ الوحوشْ
وكي أشيدْ
من الدموعْ
جدار مبكى كي أحيلُ
خيمتي منديلْ
للعويلْ
عليَّ الذهابْ بلا إيابْ[1]

إذا تجاهل أبناء الأمة حقيقة خطر العدوان الذي يداهمهم، فلا حق لهم بالبقاء فيها، لأن الأرض لمن يحرسها، ويذود عن حياضها، ويجب على الشعب كله أن يعلن براءته ممن لا يسعى دائبا للقضاء على عدوّه:

لتنسني يميني
لتنسني عيون شعبي المغردة
إذا نسيت
أن أغرس الطريق
لصدر بياراتنا وللكروم
سيفا من الجحيم

[1] نفسه / ١٤٥

في عيني إلـه أورشليم[1]

هناك رمز آخر يستوحيه بسيسو من شخصية قارع الأجراس، فمن عادة أهل الكتاب أن يقرعوا أجراس كنائسهم في إعلان أفراحهم وأتراحهم، لكن هـذه العملية تتحول عنـد الشاعـر إيذانا بالخطر الذي يحيق بالأمة، حتى إن قارع الأجراس يتجلى رمـزا لأعـوان السـلطة الغاشمـة، الذين يرشدون العدو إلى مخابئ الشعوب، فيقتلونهم:

أجراسنا محطمة

والجمجمة

وقارع الأجراس لم يزل

يهز حبله

لكي تُدقَّ تلك الجمجمة[2]

ويحذِّر الشاعر أبناء شعبه من أولئك المخادعين، فلا يجب الاعتماد عليهـم في المضـي قدمـا نحو التحرير،لأنهـم حجـارة صمـاء لا تغير سـاكنا، في حـين تسـتدعي الظـروف الراهنـة ثـورة سريعة، ينفذها أبناء الأمة دون إبطاء، مع الأخـذ بأسـباب الحـذر التـام مـن هـؤلاء النـاس، لأن وعودهم كذب، وأمانيّهم خداع:

فالنجم تدحرج من فوق الشجرة

والجبل انهار

قلت لك احذر

من قرعوا الأجراس

باعوك وباعوا المتراس

شهدهمُ وحلٌ

وسنابلهم أرجل فئران

لم يبق سوى البركان[3]

---

[1] نفسه / ١٤

[2] نفسه / ٤٤٩

[3] نفسه / ٥٤٧

ويغدو قارع الأجراس عند بسيسو رمزا عاما لأدباء الأمة الذين يسهمون في تمكين سيطرة العدو، الذي يعد العدة للاستيلاء على الأراضي وإخراج أهلها، فهم الثعالب التي تنهش لحم الشعوب.

دقّت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا

هذي الثعالب[1]

* * * *

ومن تلك الشخصيات، شخصية أبي لهب، عبد العزى بن عبد المطلب، عم الرسول -صلى الله عليه وسلم- الذي نزلت فيه وفي زوجه أم جميل، أخت أبي سفيان، سورة المسد لما كانا يُلحقانه من أذى بالرسول -صلى الله عليه وسلم- وافتراء عليه،وتكذيب له، وتنسحب صورة أبي لهب عند بسيسو على القائد أو السلطان الذي يهمل مصلحة شعبه في سبيل مصلحته هو، مما يعود على الأمة بالقهر والتسلط، وكلّ من يحاول الوقوف في وجهه فليس له إلا العذاب العظيم،الأمر الذي أورث الشعوب بؤسا فوق بؤسهم:

ورثتُ عن أبي لهب

وزوجه حمالةِ الحطب

ورثت جمرة وحبلا من مسد

الحبل في أيديكمو

والجمر في يدي[2]

ويجسد الشاعر هنا قصة زوج أبي لهب، التي كانت تجمع أحزمة الشوك وتنثرها ليلا في طريق الرسول -صلى الله عيه وسلم- لإيذائه[3]، فيغدو أبو لهب رمزا لأولئك الذين يخدعون الشعوب بالأماني الكاذبة، حتى إذا ما اعتصموا بهم تكشفت حقائقهم، سماسرة يتاجرون بالأرواح والأراضي، في سبيل أهدافهم الخبيثة:

---

[1] نفسه / ٢٨٨، وانظر المعنى نفسه ، ص٣٠٩

[2] نفسه / ٤٤٨

[3] محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط٤، ٣ / ٦١٩

وسيف الدولة العربي

إذا جئناه معتصما

وجدناه أبا لهب

وخذ ما شئت من حمالة الحطب

من الحطب

وخذ ما شئت من خُطب

معلبة

كما السردين في العلب[1]

تلك هي الشخصيات الشريرة التي يجسدها بسيسو رموزا لهزيمة الأمة ونكستها، تعبر عما يعجز عن البوح به، لكن ثمة شخصية أخرى يستوحيها من التوراة، وهي شخصية (شمشون الجبار)، ذلك الشاب القوي من بني إسرائيل، الذي أحب إحدى بنات الفلسطينيين الذين كانوا متسلطين على الإسرائيليين في ذلك الوقت، وتزوجها، ثم وقعت مشكلة بينه وبين قومها، مما دعا والدها إلى أخذها منه وإعطائها لشخص آخر، فغضب عليهم وأحرق زرعهم، وقتل منهم ألف رجل، ثم توجه إلى غزة، وأحب فتاة تدعى (دليلة)، واتفق معها الفلسطينيون على مراوغته لتعرف مصدر قوته فيقضوا عليه ، وبالفعل تمكنت من معرفة أن قوته تكمن في خصل شعره، فإذا قُصّت أصبح خائر القوى، وتمكنوا من قص شعره، وقلع عينيه، وإذلاله، وصار يطحن لهم في بيت السجن، وذات يوم دعوا شمشون ليرقص لهم، وكان يعلم أن معبدهم يقوم على عمودين يتوسطانه، فطلب من الغلام الذي يمسكه أن يوصله إلى العمودين ليستند عليهما، فلما أمسك بهما أخذ يهزهما حتى انهار المعبد، وقُتل آنذاك ثلاثة آلاف من الفلسطينيين[2].

ويجسد معين بسيسو هذه القصة، ليدعو من خلالها أبناء شعبه؛ إلى عدم اليأس من تحقيق النصر، فإذا كان الغاصبون قد أحرقوا الزروع واحتلوا الديار، فيجب على أبناء الأمة أن يزرعوا بدلاً منها ، وألا يكونوا كشمشون الذي أطاع هواه-دليلة- فقادته إلى الهلاك، بل لابد من الاستمرار في المقاومة والقتال، حتى لو كان الموت مصيرهم، فموتهم بداية التحرير، لأن البراكين التي تخمد لا تفقد نيرانها المحرقة -على حد تعبيره-

[1] ديوان القصيدة / ١٩

[2] العهد القديم: قضاة، الإصحاح ١٥، ١٦

والطواحين التي عاشت
على قمحك أجيالا طويلة
أطعمت كل جراد الأرض
لم تعطك مثقال فتيلة
لست شمشون
ومن أحببتها ليست دليلة
خلها تطحن ولتمضِ لكي تنحت
أحجارا، لكي تبني طواحين جديدة
ليس في أرض جديدة
أنت لم تنزف كقرص الشمس
كي تبحث عن أرض جديدة
فالبراكين التي تخمد
لا تهجرها النار الكبيرة[١]

وفي موضع آخر يرمز الشاعر بشمشون إلى القوة التي يجب أن تثور في نفوس أبناء الشعب، في حين ترمز دليلة إلى عيون السلطة التي تتعقب الثوار فتدلها عليهم:

أعطاني شمشون ضفائره
لكن دليلة
كانت يا وطني تتبعني
كانت فوق سريري
كانت تحت سريري[٢]

[١] الأعمال الكاملة / ١٨٧

[٢] نفسه / ٤٤١

الفصل الثاني: الرموز الأسطورية

أ–توظيف الأسطورة

- السندباد
- العنقاء
- طائر الرُّخ
- الغيلان
- وادي عبقر

ب–استيحاء الأسطورة

- أسطورة الخصب

الفصل الثاني: الرموز الأسطورية

تمثل الأسطورة بعدا مهما في الشعر العربي الحديث، ورافدا إبداعيا ثـراً مـن روافـده، إذ وجد الشاعر المعاصر أمته تنعزل عن التجربة الإنسـانية الماضيـة شيئا فشيئا، مما دفعه للعودة إلى جذوره التاريخية ليستقي منها ثمار تجربته المعاصرة[١]، فوجد في الأسطورة حقـلا خصبا أسـهم في بـثّ روح الاستمرار والحياة عنـده، وتوضيـح حركـة التطـور في حيـاة الإنسان، بشكل يساعده على "الربط بين أحـلام العقـل البـاطن، ونشـاط العقـل الظـاهر، والربط بين الماضي والحاضر "[٢]، إلا أن إفـادة الشـعراء مـن عـالم الأسـطورة لم تتجـاوز في بدايتها مستوى الترجمة أو النقل الأمين للأسطورة، مما كشف لنا أن الوعي الفني عند أولئك الشعراء -أمثال العقاد، وأبي شادي، وغيرهما- " لم يكن على مستوى من النضج يمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة "[٣]، غير أن حاجة الشاعر المعاصر إلى آليـات فنية تعينه على فهم واقعه، وتنسجم وطبيعة الواقع الـذي يحتـاج إلى قـوى خارقـة لتغيـيره، ساعدته في توظيف البعد الأسطوري توظيفا مميزا، حتى بلغ الأمر ما طالعتنا به أشعار بـدر شاكر السياب، والبياتي، وأودونيس، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم.

وليس مجال الدراسة معنيا بالبحث في مفهـوم الأسـطورة، إنمـا لا بـد مـن إشـارة إلى سبب دخول الشـاعر المعـاصر عـالم الأسـطورة بشـكل يجعلهـا موضوعـا بـارزا في الشعر المعاصر، فقد رأى بعض النقاد أن الإنسان يلجأ إلى الأسـاطير إذا مـا واجهتـه مصـاعب لا يمكنه التغلب عليها[٤]، بحيث يجد فيها تفسيرا لظواهر الطبيعة غير العادية، مما يجعله يـرى في أبطال الأساطير صورة مُثلى تمتزج معطياتها بتجربته الخاصة[٥].

ويشير عز الدين إسماعيل إلى أن الشعراء المعاصرين قد استحضروا الأسطورة ليصنعوا منها أساطيرهم المعاصرة، لما في الإنسـان مـن استعداد دائـم للاستجابة للأشـياء بطريقـة أسطورية تضفي على الشعر طابعا خاصا يميزه عن غيره مـن المعـارف الإنسـانية[٦]، ويؤكـد

---

[١] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ١٣

[٢] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢ / ١٢٨

[٣] يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٠

[٤] ريتا عوض: السابق / ١٩

[٥] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية / ٢٢٢

[٦] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر / ٢٢٥

إحسان عباس أن استغلال الأسطورة يعد من أبرز المواقف الثورية، وأبعدها آثارا في الشعر المعاصر، مما جعلها وسيلة الشاعر التي تعبر عن أوضاع الإنسان في هذا العصر[1].

ومن هنا فليس من الموضوعية في شيء أن نقول إن كل شاعر يلجأ إلى عالم الأسطورة، يستطيع أن ينطقها برؤياه المعاصرة، فالشاعر المعاصر ليس مطالبا بتحميل الأسطورة رؤيا معاصرة حسب، بل لا بد لها أن "تدخل عضويا في نسيج القصيدة، ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض عليها"[2]، لذا فإنه يتوجب على الشاعر عند تجسيد أسطورة بعينها، أن يبحث في معطياتها عن ومضات رمزية تستوعبها تجربته ، بحيث يصبح استخدام الأسطورة حاجة مُلحة، لا تتشكل تجربة الشاعر إلا من خلالها[3].

ولإحسان عباس رأي مهم في هذا المجال، إذ يجد أن الشاعر الحديث قد اقتصر في توظيف الأساطير على دلالات محدودة، مما جعله يتسم بطابع التكرار والتقارب، وهذه الدلالات هي:

- التعبير عن القلق الروحي، والمادي، باستغلال رموز الجوّاب، وذلك من خلال تجسيد شخصيات تمثل المعاناة، والسفر، والمغامرة كالسندباد.
- التعبير عن الموت والتجدد.
- التعبير عن الآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر[4].

وعليه فإن الفكر الأسطوري يقوم على تحدي الموت وإنكاره، وهو تأكيد قوي للحياة نابع من فكرة الانبعاث[5]،التي سعى الشعراء جادين لجعلها وسيلة تقوم بأداء رسالتهم في الدعوة إلى الثورة والتحرر ، وبث الروح في الأموات، إشارة منهم إلى فكرة التحدي التي ملكت عليهم فكرهم وحياتهم، في سبيل مواجهة الأوضاع المعاصرة والدعوة إلى التغيير.

أما البعد الأسطوري في شعر بسيسو، فسوف تقوم الدراسة بمعالجته ضمن قسمين:

١.توظيف الأسطورة.   ٢. استيحاء الأسطورة.

---

[1] إحسان عباس: السابق / ١٢٨

[2] يوسف حلاوي: الأسطورة / ٣١

[3] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات / ٢٢٢

[4] إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر/ ١٢٩-١٣٠

[5] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٠

وسيلحظ القارئ أن الأسطورة عند بسيسو لم تكن عميقة إلى حد يجعلها تتحرك عبر نصوصه، فتكسبها طابعا مميزا، بقدر ما سعى نحو جعلها وسيلته التي يدعو من خلالها إلى فكرة الثورة –كما هو الحال في تجسيده الرموز الأخرى–وذلك بتجسيد أسطورة الأم الكبرى، القائمة على الانبعاث والخصب، ولعل أمورا حالت دون عمق الفكر الأسطوري عنده، سيجدها القارئ ضمن صفحات الدراسة –إن شاء الله– فقد قام البحث بتتبع مواطن توظيف الأسطورة أو استيحائها عنده، وتمحيص النصوص، لكشف النقاب عن الرمز الذي يخفيه الشاعر وراء تجسيدها، ومحاولة استجلاء رؤياه المعاصرة في ضوء تلك الرموز.

أولا: توظيف الأسطورة

يلجأ بسيسو إلى عالم الأساطير بحثا عن مُتَنَفَّس للهمِّ الذي يعانيه، محاولا جعل الأسطورة لسانا ينفث بالفكرة التي يريد التعبير عنها، لما فيها من ديمومة تعبر عن روح العصر الحالي، فيرى في التراث الأسطوري وسيلته إلى اختراق عالم الخيال سعيا وراء التغيير الذي ينشده في سبيل خلاص الأمة مما هي فيه.

ويُلحظ في هذا المجال أن الأساطير التي يوظفها بسيسو لا تتجاوز -في معظمها- دلالة موضعها الذي وردت فيه، فلا يفيد الشاعر كثيرا من الصورة القديمة للأسطورة، بل يضفي عليها أبعادا جديدة - سلبا وإيجابا - تتماشى ومعطيات العصر الراهن،وظروف الحياة -كأي رمز يوظفه في ديوانه- بحيث تظل هذه الرموز رهن موضعها،قليلة الحركة داخل النص الشعري، وتعجز أحيانا عن هدف التغيير الذي يسعى الشاعر وراءه، ويقتصر دورها الوظيفي على البوح بفكرة الشاعر الداعية إلى الثورة.

١

وتظهر من بين هذه الرموز صورة السندباد[1]، فيجسدها الشاعر بأبعاد مختلفة، إذ يجعله حينا رمزا للقوة التي يبحث عنها في سبيل المضي بثورته لتحقيق كرامة الأمة، أو رمزا لبعض القيادات العربية، أو رمزا آخر للثائرين من أبناء الأمة.

ويجعل الشاعر من عالم السندباد عالمه الأنموذج الذي يطلبه لقصائده حتى تمتزج بلون الثورة، فيكون لها أكبر الأثر في إحداث التغيير، بحيث تصبح أشعاره دائمة العطاء كأشجار الزيتون والأنهار:

لو أن يا حبيبتي أشجاري

تعيش في بستان سندباد

تثمر الطيور كالأوراق

[1] تبدو صورة السندباد في الشعر رمزا للرحالة المغامر الذي تواجهه ألوان من المستحيلات والخيال في رحلاته، فيستطيع التغلب عليها بحسن تدبره، حتى غدا رمزا للمغامر العظيم. انظر أسطورته، خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠،ص ١٤٦-١٥٠، وانظر مثل هذا، علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص٢٧

وتثمر الأطفال كالأثمار[1]

ويتمنى الشاعر على السندباد أن يعود من رحلته في جزيرة الرياح حاملا معه سبل الخلاص للشعوب، فتغمرهم بالخير الوفير، ونلحظ هنا أن السندباد المطلوب يمتزج بشخصية الشاعر نفسه، فعودة السندباد هي عودة بسيسو إلى أرضه التي أُخرج منها، ويدلنا على هذا عنوان القصيدة (البحار العائد من الشطآن المحتلة)، إذ إن رجوعه سيكون بمنزلة خط النهاية للأعداء الذين احتلوا أرضه، حيث تعلقت موجة من مياه وطنه على أشرعته، فعاد حاملا للأمة قوت الديمومة واستمرارية الحياة(العشب، والأسماك، والمحار):

يعود فوق ظهره شراعي

وسلة الهدير والثمار

والعشب والأسماك والمحار

وحزمة من السحاب والرمال

من شطنا المشرد الظلال[2]

ثمة بُعد آخر يصبح السندباد معه رمزا لبعض الشخصيات التي تُعلن نفسها مؤهلة لقيادة الأمة وتولي أمورها،دون قدرة منها على النهوض بتلك المسئولية تجاهها، وحمايتها من أعاصير الغزو التي تعصف بها ، فلم يعد السندباد ذلك المغامر الذي يتحدى المستحيل، بل يغدو جبانا يرتعد خوفا عند أول خطر يهدده:

السندباد إنني أعرفه

يخاف حين يسقط المطر

يشحب وجهه حين تهب العاصفة

يغمى عليه حين تسقط الصواعق[3]

ويدّعي هذا السندباد أنه مُخلص الأمة، وبحارها الذي يقودها نحو الشاطئ بسلام، محاولا بهذا خداعها لتولّيه أمرَها، لكن الشاعر يكشف النقاب عن حقيقته أمام الشعب، فهو ليس سوى مخادع لن يستطيع نصرهم:

---

[1] الأعمال الكاملة / ١٧١

[2] نفسه / ١٧٢

[3] نفسه / ٣٢٧

وصدقوني قد عرفته

شبّاكه قد كان بحره

وبابه الميناء ...

تحت قوائم السرير كانت الجزر[1]

ولا يفقد الشاعر الأمل في نصرة الأمة، فوجود أمثال هذا السندباد لا يعني انعدام القائد الذي يمشي بالأمة نحو تحقيق كرامتها وخلاصها، وهذا -برأيه- لن يتم إلا إذا تبصّر الشعب بحاله، وقاد ثورته بنفسه، ليغدو أمثال ذلك السندباد مجرد ماضٍ من تاريخهم يدفعهم إلى ضرورة تغيير أوضاعهم بأيديهم:

لكنه لا بد أن تكون في حياتنا سفينة

وأن نكون فوق سطحها البحارة

وأن نقول كان يا ما كان

كان بحر فوق كفنا وكان سندباد[2]

وتنسحب صورة السندباد المخادع هذه على شعراء العصر -وفق تعبير بسيسو- الذين يقضون حياتهم بالتملق والنفاق، والدعوة إلى خلق مسوغات لأفعال السلطة الحاكمة، الأمر الذي يدفع الشاعر إلى رفض هؤلاء الشعراء الذين ينفقون حياتهم على الخداع:

كيف استطعنا أن نعيش العمر كله

كسندباد كاذب مسافر، ما بين أذن مخبر

وعين مخبر ... ؟[3]

وفي قصيدة بعنوان (الحجاج والفيلسوف الأخرس) تظهر صورة أخرى يكون السندباد فيها رمزا للثائرين من أبناء الأمة، الذين ألحق بهم الأعداء ألوان العذاب كلها لقمع ثورتهم، حتى يتاح لهم المجال لانتهاب خيرات الأمة والقضاء على مقدراتها:

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي

---

[1] نفسه / ٣٢٧

[2] نفسه / ٣٢٧

[3] نفسه / ٥٦٣

وهو يصغي

كيف قد فقأوا عيون السندباد

وتصيح عاهرة تسمي نفسها

قمر الزمان

... ...

هوذا قميص السندباد

عليه أختام البحار[1]

ويبدو السندباد في النص السابق، القوة الضائعة التي فقدتها الشعوب، وهو آخر المغامرين الذين يذللون الصعاب، ويتحدون المخاطر، حيث خلا العصر الراهن من سندباد جديد يغامر في سبيل إنقاذ الأمة:

فعصرنا الشجاع والجبان

ليس عصر شاعر وسندباد[2]

ويتماهى الشاعر بشخصية السندباد ليعبر من خلالها عما ألحقه به الأعداء، حين عاد من رحلته إلى دياره ووطنه، حاملا لقومه الخير الكثير، فقد هاجموه قبل وصوله، وأغرقوه في عمق البحار، مما لا يُبقي للأمة أي أمل بالنصر:

السندباد عاد، بعد رحلة العذاب

والضنى

قد عاد في يديه العشب والحصى

هاجمه القراصنة

السندباد والقراصنة

والمركب الغريق في المياه الآسنة[3]

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٧٠

[2] نفسه / ٢٩٩

[3] نفسه / ٥٩٥

٢

ويجسد بسيسو صورة العنقاء[1] في غير مكان من ديوانه، بدلالة موضعها الـذي وردت فيه،لتكون رمزا لمعطيات مختلفة،وفقا للفكرة التي يعبر عنها،فهـي إشـارة للمسـتحيل الـذي يصبح سهلا في أيدي أصحاب السلطة، فتتحقق لهم السيطرة التامة على الشعب، في حـين يغدو أبناء الأمة مطاردين ومرفوضين، تمنعهم السلطات من دخول أوطانهم:

نوافذ القطار، صولجان البحر
ريشة العنقاء للأمير
شبّاك هذي الأرض، بابها
بطاقة المرور
يا هذه الأخشاب سُدّت
يا هذه الحدود
طرقتُ باب من أُحبُّ
ردني ناطور بيته الشرير[2]

ويلحّ معنى الاستحالة على الشاعر، فيجعـل مـن العنقـاء رمـزا للصعوبـات الـتي يواجهها شعراء العصر،في سبيل إكساب قصائدهم لونا ثوريا، ذلك لأنهم غير صـادقين في ثورتهـم وعاطفتهم، فلو كان انتماؤهم إلى الأرض، وتحديهم عدوهـم ينبعـان مـن صميـم قلوبهـم، لجاءت قصائدهم مفعمة بالحس الثوري، دون أن يرهقوا أنفسـهم في البحـث عـن المعـاني التي يريدونها:

لو كنا نعرف كيف نموت
ما انتحر الشلال بقطرة ماء

---

[1] طائر أسطوري جاء ذكره في الأساطير الفرعونية، وخلاصتها أن العنقاء إذا بلغت خمسمائة عام من عمرها، أحرقت نفسها فوق أعواد من خشب الطيب، ثم عادت فخلقت خلقا جديدا من رماد ذلك الخشب المحترق، ورمادهـا، فإذا مضى عليهـا خمسـمائة عـام عـادت فأحرقت نفسها من جديد لتخلق بعده مجددا، وهكذا، ويضرب بها المثل للشيء الذي يُسمع بـه ولا يُرى، انظر، عزيـز العلي العزة: الطير في حياة الحيوان للدميري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص١٠٥

[2] الأعمال لكاملة / ٢٤٣

ما سلخ الشعراء

جلد العنقاء

كي يعطوا للبلبل وترا

أو قافية بيضاء[1]

ثم تغدو العنقاء رمزا يشير إلى الشاعر الصادق الذي يقف في وجه أعداء الأمة معارضا ومتحديا، مما يجلب عليه غضب السلطة ومطاردتها له، بحيث يصبح السجن مصيره، في حين يحقق المتملقون من الشعراء أعلى المناصب في الدولة، ويغدون من حاشية السلطة وأتباعهم المقربين:

حيث الأرانب العرجاء

تركب الأفيال

وترتمي العنقاء في قفص

وتكتب الأسماك والحيات

أجمل الأشعار والقصص[2]

٣

ويفيد بسيسو من أسطورة طائر الرّخ[3]، فيهدي هذا الطائر إلى زوجته رمزا لاستمرارية الشباب، وديمومة الحياة:

أعطيك طير الرخ يا حبيبتي

أعطيك خاتم الطلب

أعطيك كنز المارد المخبوء في السّحُب[4]

---

[1] نفسه / ٣٦٥

[2] نفسه / ٢٨١

[3] طائر خرافي يعيش في جزائر بحر الصين، يكون جناحه الواحد عشرة آلاف باع، وكل ريشة من جناحه تتسع لقربة ماء، وتذكر الأسطورة أن جماعة وجدوا بيضة الرخ فجعلوا يضربونها حتى انشقت عن فرخ كأنه الجبل، فتعلقوا بريشة منه، فنفض جناحه، وبقيت معهم الريشة، و لم يُكَمِّلْ بعدُ خلقُه فقتلوه، وطبخوا بعضا من لحمه، فاسودت لحاهم، و لم يشب بعدها من أكل من هذا الطعام. انظر، كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تقديم أحمد حسن بسخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ج٢ / ٥٠٩-٥١٠

[4] الأعمال الكاملة / ٢٥٤

ويطغى على الشاعر إحساس بالأسى، لأن هذا الطائر قد ذهب بعيدا عنه، ولم يعطه ريشة منه تحمله نحو عوالم النجاة، حتى غدا وحيدا لا يسانده في وحدته أحد، ولا يملك إلا أن يستسلم لآلامه دون قدرة على المقاومة.

لكن طير الرخ طار

ريشةً لم يعطني

وهاجرتْ بكنزها السحُب

واسترجع الجني خاتم الطلب

ما زلت أنتظر

فلتُعطِ صخرةُ العذاب

كلَّ ما في قلبها من الزهر

ولتُعط هذه الأشواكُ

آخرَ الثمر[1]

ولا يفقد الشاعر آمال الخلاص من هذه الأزمات، فلا تزال بقايا من البشائر بالخير تلوح أمام عينيه، من خلال بيضة طائر الرخ التي أوشكت أن تفقس، فيخرج منها رخٌ جديد يحمله إلى عالم الخلاص:

ما زال في العنقود حبةٌ

وفي السحاب

قطرةٌ من المطر

ما زال في المصباح

شهقة من الزبد

من قال طير الرخ عاقر

وهذه الأمواج لن تلد[2]

ونلحظ أن الشاعر يرى في طائر الرخ سبيله للخلاص من الملمّات التي لحقت به وبشعبه، حتى غدا انكسار بيضة الرخ إيذانا بحلول المصائب على الأمة، وفقدان آمال الخلاص:

---

[1] نفسه / ٢٥٥

[2] نفسه / ٢٥٥

سقطت غزة في الفخ

انكسرت بيضة طير الرّخ[1]

ويستمر الشاعر في تعلُّقه بهذا الطائر، لأنه في نظره السبيل الوحيد لإخراجه مما هو فيه، حتى وإن غدا ذلك الطائر مقصوصَ الجناح، فإنه سيظل رمز الخلاص الوحيد بالنسبة إليه، ولعل الشاعر يريد بالطائر تلك القيادة المرجوّة في سبيل تحرير الأرض بعد أن سعى الاحتلال جاهدا لاقتلاع جذور الثورة وتعقُّب دعاتها:

جميزة كانت هناك

ذهبت بعيدا في الرمال

يا طائر الرخ الذي قصوا جناحيه

تعالَ

معلقٌ أنا من شراييني

غسيل الله في كل الحبال[2]

ثم يغدو هذا الطائر رمزا مرفوضا عند بسيسو، يشير من خلاله إلى من يطلب الخلاص دون أن يُعِدَّ له، أو يعمل في سبيله،فلا يقبل الشاعر أن يصبح ضريحُه مجرد رمز للتضحية حسب،بل يجب على أبناء الأمة جميعا أن يساندوه في ثورته، فلا يكون كطائر رخ يتعلق به من يتكل على غير يديه:

... **فأنا أرفض أن يصبح مصباح علاء الدين**

يفركه العاجز

أو طائر رُخٍّ يتعلق بجناحيه

المتّكلُ على غير يديه[3]

٤

ويفيد الشاعر من أسطورة الغيلان[4]، ليرمز من خلالها إلى المتنفذين من أبناء الأمة الذين يساعدون في هزيمتها ويسلبونها حقوقها، مما يدفعه إلى إعلان ثورته عليهم:

---

[1] نفسه / ٤٠١

[2] ديوان القصيدة / ٤٦

[3] الأعمال الكاملة / ٥٠٥

هذا هو اليوم الذي قد حددته لنا الحياة

للثورة الكبرى على الغيلان أعداء الحياة[1]

ويستوحي بسيسو المعنى نفسه أثناء وصفه ثورة الجزائريين ضد الجيش الفرنسي، ويبدو الشاعر هازئا من جيش فرنسا،فيصوره طاووسا مغترا بقوته، لن يصمد أمام ثورة العرب، بإصرارها العنيد على قهر الاحتلال:

زَيِّن يا قيصر (عائلة الغيلان)

أجنحةَ الطاووس المنتوفة

بالصلبان المعقوفة[2]

وفي قصيدة بعنوان (أسطورة غيلان الثلج)، يصور بسيسو قدوم الأعداء نحو الأرض العربية، ومحاولاتهم إخضاعها للسيطرة، فقد حجبوا شمس الحرية عن الشعوب، وانقطعت سبل الخلاص من هذه الأزمات:

غيلان من ثلج

يدفعها الموج

للشاطئ صياد يصرخ

أين الشمس؟

–لا تفزع–

أنا لم أسمعْ

عن أي سماء

يتخشّب فيها الغيم، عن قطرة ثلج

صارت لؤلؤة حمراءْ

لم أسمع عن نجمة

قد سقطت فحمة[3]

---

[4] ذكرهم الدميري على أنهم سحَرَةُ الجن والشياطين. انظر، الدميري: حياة الحيوان الكبرى / ٥٢

[1] الأعمال الكاملة / ٥٢

[2] نفسه / ٢٠٦

[3] نفسه / ٢٠٨-٢٠٩

ونلحظ أن تخشّب الغيم، وتحوّل قطرات المطر لآلئ حمراء، وسقوط النجم، كل هذه إشارات إلى انحباس الأمل بالنجاة من هذا المأزق،لكن الشاعر على علم بسُبُل الخلاص، فنراه يرشد أبناء الأمة إلى ضرورة القيام بثورة تقضي على أولئك الغيلان، وتكسر شوكتهم:

لا تسأل أين الشمس

شمسك في أضلع غيلان الثلج

أُطلِعها بالفأس

تنفجر والغيلان

تتكسر كالعيدان

من زَبَدٍ ودخان[1]

وسبقت الإشارة إلى القصيدة التي يهدي فيها الشاعر زوجته طائر الرُّخ، وخاتم الطلب، وألوان المستحيل كلها، في حال عودته إلى أرض الوطن من تلك الجزيرة التي وضعه فيها الأعداء، وعيَّنوا عليه حراسا من الغيلان تمنعه من الرجوع، فسوف يعطي زوجته ما كان قد جمعه من بيض الحيّات، أو أساور الثعالب " **لو عاد من جزيرة الغيلان/ ذلك المحارب الصغير** "[2].

٥

ويدخل بسيسو وادي عبقر[3] ليطلب منه أن ينقذ الأرض مما حل بها بسبب قوات الاحتلال التي هجمت على الوطن،وأطفأت نيران الثورة، مما يدفعه إلى تمني عودة الحال إلى ما كانت عليه:

النجدة يا وادي عبقر

قد هجموا بالقمر الأخضر

واختطفوا نيران الهيكل

واعطشي للمجرى الأول

---

[1] نفسه / ٢٠٩

[2] نفسه / ٢٥٤

[3] هي أرض كان يسكنها الجن، وتوشى فيها البُسُط الرائعة، فنُسب كل جيد إلى عبقر. انظر، ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧، ج٤ / ٧٩-٨٠

وللخيطِ من ذاك المغزل[1]

وكأن الشاعر يفقد الأمل تماما من نصرة الشعوب، فيلجأ إلى عالم المستحيل طالبا النجدة، فقد قرع الأعداء أجراسهم معلنين اغتصاب الأرض، وها هي ذي تستجدي الثورة والتحرر، وتؤدي الصلاة في وادي عبقر لينقذ الأمة مما هي فيه:

أجراس من زَبَد تلمع
أجراس من طين تدمع
تستجدي الريح لكي تقرع
وصلاة في وادي عبقر[2]

---

[1] الأعمال الكاملة / ١٩٧

[2] نفسه / ١٩٨

ثانيا: استيحاء الأسطورة

يكشف النظر في بعض الشخصيات التي يوظفها بسيسو في قصائده عن إكسابها ملمحا أسطوريا يجعلها تقوم بتصرفات تفوق مستوى التوقع، مما يشي بوجود نوع من الروح الأسطورية في أعماق نصوصه الشعرية، حيث تحاول تلك الشخصيات الوصول إلى تحقيق كرامة الأمة، وخلاصها من الاحتلال، وهذا لا يمكن تحقيقه إلا بقوى خارجية تتجاوز المألوف، وتفوق قدرة الإنسان، الأمر الذي يعود بالقارئ إلى عالم الملاحم التاريخية، وسلوكات أبطالها من خوارق لا يدركها العقل البشري.

وتمت الإشارة سابقا إلى المسيح الذي كان مندفعا في ثورته، فلا يهرب من الصلب، بل يتوجه نحوه بقدميه، إذ ينحت من عظامه مسمار صليبه، ويمضي يزرع حبات دمائه في الأرض، وهو على يقين تام بأن موته يمثل بذار حياة شعبه، ولعل ملمح الحياة من الموت الذي يصوره المسيح، يذكرنا بتموز الذي يموت كل عام، فتبحث عنه خليلته عشتروت حتى تجده، فتعود معه إلى الأرض، وتنبعث الطبيعة بعودتهما[1]، فالمسيح موازٍ في الرمز الأسطوري لأسطورة تموز، وقد عده بعض الباحثين " آخر آلهة الخصب في آسيا الصغرى"[2].

١

وتسيطر أسطورة الخِصْب تلك على الشاعر أثناء حديثه إلى شقيقته (سهير) في قصيدة بعنوان (ارفعوا الأيدي عن الأرض القناة)، فيجعل منها إعلانا لعصر جديد، ويخلع عليها لونا من الخيال الخارق، إذ إن صوتها أقوى من صوت السلاسل والقنابل، مما يجعلها دائمة التجدد والخصب، ولن يفلح الاحتلال في جعلها عقيماً، بل ستنمو وتكبر وتلد من جديد، وسهير هنا رمز لأرض فلسطين التي لا ترضخ أمام قيد السلاسل، فتمضي في خصبها، وتهدي العالم ابنا جديدا كلما استشهد أحد أبنائها في سبيلها:

أنتِ لن تطغى على شدوك رنّات السلاسل

وانفجارات القنابل

---

[1] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٢

[2] نفسه / ٤٦

فستنمين تحبّين وتغدين عروس

وستنمو زهرة الحب وتكبر

عمرها تسعة أشهر

وستهدين إلى العالم طفلة[1]

وفي القصيدة ذاتها يخلع الشاعر على نفسه شيئا من الروح الأسطورية، فهو حين يخوض المعركة تخضرّ يده الخالية من السلاح، وينبت فيها الخير الوفير:

ويدي أيُّ يد جرداء من غير سلاح

وهي لن تخضرّ إلا بالكفاح

وهي لن تخضر إلا فوق أرض المعركة

حينما تضرب جذرا من دماء

في تراب المعركة[2]

ويجسد بسيسو ملمح الحياة من الموت أثناء حديثه إلى شاعرة فلبينية تدعى (ريتا بلتزار)[3]، فيرى في غرق الوطن بأمواج الاحتلال إيذانا ببعث أبنائه الأحرار، كما أن موت أبناء الوطن هو بعث للوطن نفسه:

وحين يغرق الوطن

تظهر السفن

وحين تغرق السفن

يظهر الوطن[4]

ثم تغدو الشاعرة نفسها رمزا للخصب والتجدد عند بسيسو، فتُبعث من جديد وترجع كلما تسافر، لتحمل معها أهزوجة البعث والديمومة:

تسافرين في الوطن

رصاصة

[1] الأعمال الكاملة / ٤٦

[2] نفسه / ٨٩

[3] التقى الشاعر بريتا بلتزار في حلقة شعر عقدت في الفلبين في إحدى ضواحي مانديلا. انظر، الأعمال الكاملة /٢٦

[4] نفسه / ٥٢٠

وترجعين صورة على جدار

تسافرين في الزمن

قصيدة وترجعين في السفن

صندوق برتقال[1]

٢

وتتجلى هذه الصورة عند بسيسو ضمن معطيات جديدة تتمثل في الخبز (القمح)، والماء، والشجر، وهي جميعها رموز تشير إلى أسطورة الأم الكبرى، التي تجسد قوى التناسل في العالم[2]،وقد سبقت الإشارة في الفصل الأول من الدراسة إلى أن الخبز يمثل رمزا لديمومة الحياة، لذا نرى الشاعر يؤكد قضية الانبعاث من خلال تجسيده الخبز أو القمح، فيمزج بين الخبز والوطن، ليشير إلى صمود الأرض العربية وعطائها، فكأنها سنبلة تنمو من جديد على الرغم من الحصاد:

وكنتِ ماردا من السنابل

يداه منجلان والجراد زاحف قوافل

يريد أن يجرّ للطاحون مارد السنابل[3]

ويدعو الشاعر مدينته -مارد السنابل- أن تقبل عليه غير مستسلمة لطواحين العدو، فتخلص الشعب من القحط الذي أصابها به الاحتلال، فتنعم بالخصب والمياه من جديد:

وأقبلي وفي ظلام القحطِ

مشعلا من السنابل

ورفرفي على رمالنا جداول[4]

ويتماهى بسيسو بشخصية المسيح، فيمزج الخبز بدمائه في سبيل المضي تجاه الثورة وكرامة الأرض "**من أجلك خبزي بدمائي/ معجون خبزي بدمائي** "[5]، مما يجعل سنابل

---

[1] نفسه / ٥٢٢

[2] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث / ٤٢-٤٩

[3] الأعمال الكاملة / ١٠٦

[4] نفسه / ١١٣

[5] نفسه / ١٧٤

القمح حلما تعيشه الأرض العربية، وترى فيه معنى الحياة والتجدد:

قريتنا التي جئنا لها بالحبر والورق

تحلم بالسنابل الخضراء والطاحونة[1]

ولعل دلالة الخبز على الخصب تبدو أكثر وضوحا أثناء حديث الشاعر عن صمود أهل لبنان أمام اليهود، مما يجعل الخبز هو السبيل الوحيد لبعث الأمة، وتجدد الحياة في الأرض من جديد:

ولبنان في يده السنبلة

ولبنان في يده القنبلة

ولبنان يطحن قمحا جديدا

ولبنان يعجن خبزا جديدا

ولبنان يطعم أرضا جديدة[2]

ويستمر الخبز في دلالته على الخصب عند بسيسو، فلا نجد موطنا في ديوانه يفقد فيه رمزُ الخبز إشارته إلى التجدد، فيجعل منه رمزا للحياة والديمومة، يتحدى صلبان الاحتلال، بحيث تولد السنابل من ذراع المصلوبين، فتكون بدء ثورة يشترك فيها الشعب على مختلف فئاته:

لكنك تحلم

فوق صليبك تحلم

بذراع سبارتاكوس تلمع

والعالم يولد

منها سنبلة فوق جبين

الأبيض والأسود[3]

* * * * *

وتحمل الأشجار معنى الخِصب والبعث في شعر بسيسو، إذ إن وجود الشجر فوق

---

[1] نفسه / ٤١٧

[2] نفسه / ٦٦٧

[3] نفسه / ٢٠٢

أرض الوطن يدفع الأعداء عنها، يمنع الاحتلال من تثبيت أركانه فيها:

فامضِ كي تغرس غابات
وأشجارا جديدة
فلعل الليل لا يهبط
في وهج الظهيرة[1]

وتغدو هذه الأشجار مثار تهديد للعدو، لأن وجودها إعلان للبقاء والصمود، يهدد كينونة المحتل، وينذر بقرب زوال عهده:

أيتها الخوذات البيضاء حذار
من طفل نبتت بين أصابعه النار
من طفل يكتب فوق جدار
يكتب بعض الأحجار
وبعض الأشجار[2]

إن الشجرة عند بسيسو هي الوطن نفسه الذي يتحد جميع أبنائه في سبيل نصرته، فيصنعون له قميصا من الحرية ليظل عنوانا لآيات البقاء والتجدد:

إن آلاف الخيوط الآن
آلاف الإبر
تصنع الآن قميصا للشجر[3]

ثم تغدو هذه الشجرة رمزا للثورة المستمرة التي يتلو بلاغها أبناء الأرض، ماضين في تحديهم، ولا يمنعهم عائق من مواصلة ثورتهم:

أحمل صورة أمي وأمشي
أحمل صورة بيتي وأمشي
وأمشي
وأمشي

---

[1] نفسه / ١٨٦

[2] نفسه / ٦٥٢-٦٥٣

[3] نفسه / ٦١٥

وأمشي

وأتلو بلاغ الشجرة[1]

وتتحد الشجرة بالشاعر نفسه ليصبح رمزا للخصب والتجدد، تحرقه النار فيخرج من جديد " **أنا الشجر القادم من شواطئ المحرقة** "[2].

* * * * *

ويشي الماء بالأسطورة نفسها، فيجسده بسيسو رمزا للتجدد وديمومة الحياة التي يقابلها موت الأعداء، بحيث تعمل أمواج المياه على مقاتلة الأعادي، وتحفر لهم قبورهم:

فتُنهض الأمواجُ

أعماقَها المسنونة المياه

تحفر القبور في المياه[3]

ويتجسد الماء على هيئة ثائر يجرح الاحتلال جبينه فتسيل دماؤه فيضانا على الأعداء، ينذر بالقضاء عليهم:

حجرٌ يُلقى في الماء

جرح الحجر جبين الماء

سال دم النيل

فاض النيل[4]

ويصبح الماء أمنية الشاعر التي يطلبها كي ينسج له النهر أشرعة من المياه تقود الأرض نحو الخلاص "**لو كنتَ تمد يدا / لو تنسج من خصل الماء شراعا** "[5]، الأمر الذي يشي بإصرار الماء على القتال والمواجهة، إذ يُستَشهد ولا يكف عن القتال، فينهض من جديد ليحارب ويقاوم، بما تبقى معه من قطرات الندى:

---

[1] نفسه / ٦٦٨

[2] نفسه / ٦٧٠

[3] نفسه / ٩٨

[4] نفسه / ٣٨٦

[5] نفسه / ٣٤٨

استُشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى

استُشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى[1]

* * * * *

وهكذا نلحظ أن بسيسو في استيحائه الأسطورة لم يتوسع فيها ليجعل من شخوصه التي يجسدها أبطالا أسطوريين، يتنقلون بين أكثر من نص، كما هو الحال عند كثير من شعراء العصر الحديث، إلا أن سعي الشاعر الدائب وراء مقاومة الاحتلال، وما لقيه من عذاب وآلام بسبب قضائه فترة من عمره مطاردا بين المهاجر والسجون، جعله ينشد الثورة بكل جوانبها، فيلجأ في سبيل ذلك إلى بث روح أسطورية في شعره بحثا عن الخلاص الذي يرى استحالة تحقيقه إلا بأفعال خارقة للطبيعة، وقد وجد هذا متمثلا في أسطورة الأم عشتروت، لما توحي به من معاني الخصب والتجدد[2].

ومما يلفت الانتباه في شعر بسيسو، أنه لم يلجأ إلى ما يعرف بالخلق الأسطوري، إذ لم يتخذ لنفسه شخصية معينة ترافقه عبر نصوصه الشعرية، وتنفث بالفكرة التي يريدها، فيخلع عليها أفعالا أسطورية تؤديها في الوقت الذي يعجز فيه الشاعر نفسه عن القيام بالتغيير الذي ينشده، فقد مال بعض الشعراء المعاصرين إلى لون من الخلق الأسطوري، ولاسيما كبار شعراء العصر، مثل أسطورة الحلاج عند صلاح عبد الصبور، وأسطورة الصقر، ومهيار عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، وأسطورة عائشة عند البياتي، التي تمثل رمزا للحب الأزلي المنبعث باستمرار، أو أسطورة المطر، وبويب، عند بدر شاكر السياب، وهذا النمط من خلق الأسطورة لم نلمحه عند بسيسو، ولعل الوعي الفني عنده لم يكن آنذاك على مستوى من النضج، بحيث يتمكن من اصطناع أسطورة قادرة على حمل رؤياه المعاصرة الممتدة في تجاربه كلها، وقد وجدنا أنه في توظيف الأسطورة أو استيحائها، جعلها في كثير من الأحيان مجرد رموز موضعية، يوظفها كغيرها من الرموز التي تجلوها هذه الدراسة، فلم تتمكن الأسطورة عنده من النمو داخل النص الشعري، لتأخذ أبعادا مغايرة لدلالاتها الرمزية، إذ وجدناه في توظيفه الأسطورة لم يزد عن جعلها رمزا محدود الطاقات، لا تتمرد في دلالتها على الصورة التاريخية للأسطورة إلا في حالات قليلة.

---

[1] نفسه / ٦٣٠

[2] انظر مثل ذلك، نفسه / ٨٩، ١٠٦، ٢٠٢.

وعلى أي حال، فقد تمكنت الأسطورة عنده من الإيحاء برؤيـا معـاصرة، والبوح بما يعتلج في صدر الشاعر،على الرغم من شفافية دلالتها، وقلة عمقهـا، أضـف إلى ذلـك أن الشاعر قد اتجه في سنيّ عطائه الأخيرة إلى المسرح الشعري، بعـد أن اكتمـل النضـج الفـني لديه، فوجدنا عنده خلقا للأسطورة في مسرحية (ثورة الزنج)، و(جيفارا)، ولعـل انشـغاله -إلى حد ما- بكتابة الشعر المسرحي هو الذي وقف حائلا دون خلق أسطوري في أعماله الشعرية، كما أننا لا ننكر ما عاناه الشاعر من سـجن وتهجير، جعـلاه يركـز همـه علـى البحث عن الثورة، والدعوة إلى الوقوف في وجه السلطات الغاشمة، الـتي تحرمـه أن يتنفس هواء أرضه، وقد يكون هذا سببا في الشتات الذي أصاب قصائده فلم تجمع أسطورة معينة بذاتها.

الفصل الثالث: الرموز التاريخية

أ- الشخصيات الأدبية

- المتنبي – عنترة العبسي – البحتري – بوشكين – ابن المقفع
بديع الزمان الهمذاني

ب- السياسيون والقادة

- الإسكندر المقدوني – نفرتيتي – الحجاج بن يوسف
صلاح الدين الأيوبي – عثمان بن عفان – معاوية بن أبي سفيان
تيمورلنك – لينين – الشاه

ج- الشخصيات العامة

- أبو ذر الغفاريُ – بلال بن رباح – عمار بن ياسر
الحسين بن علي – النخّاس – السياف مسرور

الفصل الثالث: الرموز التاريخية

يكشف ديوان بسيسو النقاب عن عدد من الشخصيات التاريخية، التي يستوحيها الشاعر ويجسد من خلالها ما يدور بخلده من أفكار، إذ تشكلت شاعريته في ظل الاحتلال اليهودي لفلسطين ، وما عاد به ذلك عليه من نفي وتشريد وسجن ، كما رأى الأعداء وهم يسيطرون على أرضه، ويسلبونه إرادته، وقد رافق هذا عجز الأمة عن مواجهة الخطر ومقاومته، و لم يقتصر الأمر على ذلك، بل تجاوزه،حيث اصطفَّ بعض أبناء الأمة مع الغزاة وأعانوهم على التغلغل في البلاد، ووطدوا لهم أسباب السيطرة والاحتلال، كما سيتبدى من النصوص.

ولأن إعلان الموقف صراحة كان مدعاة لجلب الشرور إلى نفسه، لم يستطع الشاعر أن يصرح بفكره الداعي إلى الثورة والمقاومة،مما دفعه إلى استيحاء شخوص من التاريخ، ليعبر بها انطلاقا من الدور الذي كانت تقوم به في عصرها، وقد لاحظت الدراسة أن هذه الشخصيات فئتان: فئة كانت تمثل في وقتها رموزا للثورة والتمرد، والوقوف في وجه السلطة، بحثا عن كرامة الشعوب، والفئة الأخرى كان لها دور كبير في تقهقر الأمة وتخاذلها، من خلال المؤامرات والدسائس التي حاكتها لمصلحة الأعداء أو ذوي السلطة.

ولا تفوتني في هذا المجال الإشارة إلى عدم اقتصار الدراسة على الرموز المستوحاة من التراث العربي، فثمة شخصيات غير عربية يستلهمها الشاعر ويجسد من خلالها معاناتَه ودعوتَه إلى الثورة، وتسهيلا للبحث، سوف تقوم الدراسة في هذا الفصل على النحو الآتي:

أولا: الشخصيات الأدبية، وهي: المتنبي، وعنترة العبسي، والبحتري، وبوشكين، وابن المقفع، وبديع الزمان الهمذاني.

ثانيا: السياسيون والقادة، وتقع ضمن مجموعات ثلاث:

- الإسكندر المقدوني، ونفرتيتي.
- الحجاج بن يوسف، وصلاح الدين الأيوبي، وعثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان.
- تيمورلنك، ولينين، والشاه.

ثالثا: الشخصيات العامة، وهي: أبو ذر الغفاري، وبلال بن رباح، وعمار بن ياسر، والحسين بن علي، والنخّاس، والسياف مسرور، وعطيل- بطل مسرحية شكسبير-

أولا: الشخصيات الأدبية

ويقصد بها تلك الرموز الأدبية -شعراء وكتابا- التي كانت تمثل في دورها التاريخي حركة أدبية مستقلة، وجاء أدبها يعكس صورة العصر، ويشي بطبيعة الظروف التي عانتها هذه الشخصيات، بين كونها رموزا لتحدي السلطة والتمرد على القوانين التي تحرم المرء حريته وكرامته، أو لسانا ناطقا باسم السلطان توطد دعائم حكمه.

١

وأول ما يطالعنا من هذه الشخصيات صورة المتنبي، الذي يرى فيه بسيسو رمزا معادلا له، فحاله في نفيه وتشرده حال أبي الطيب الذي أخرجته الدسائس والوشايات من قصر سيف الدولة، حتى غدا مهجَّرا مضطرا إلى اللجوء إلى من لا يقدره، أو يقيم له وزنا:

كان رحيلي عن غزة
ورحيلك عن (حيفا) غدرا
كان رحيل (المتنبي) عن (حلب) غدرا[1]

وتتجلى صورة المتنبي رمزا لآخر الشعراء العرب الذين كان لأشعارهم أثر في تحريك الشعوب نحو القتال والمقاومة، إذ لم يتبق منهم سوى الأراذل الذين يتملقون الحكام لأجل أطماعهم الخاصة، متخلين بذلك عن التزامهم تجاه الأمة والأرض التي تعوِّل عليهم في سبيل تحقيق كرامتها وحريتها:

يا أبا الطيب خصيانُ السلاطين
وغلمانُ القياصر
كل ذي قرط وخلخال
وعقد وأساور
كل من قد شده النخّاس
من وحل الضفائر
كل من لطّخ بالحبر الأظافر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٥٤٨

كل من لم يعرف الخيل ولا الليل

وبيداء المخاطر

والقوافي وهي كالبيض البواتر

جاءنا يركب صهوات القصائد[1]

ويطغى على الشاعر إحساس بالحسرة وهو يعبر عن الحال المتردية التي بلغها الشعراء، فيوجه نداءه إلى أبي الطيب ليقرّعهم ويدعو إلى الثورة بدلا منهم، فالأمر لا يحتمل الانتظار، لأن أعداء الأمة قد أعلنوا أطماعهم ورغبتهم في السيطرة على الأرض وقمع أبنائها:

يا أبا الطيب قم صحِّ النواطير

وقم صحِّ القياثر

دقَّت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا

هذي الثعالب

صار درع الفارس المقتول

بيتا للثعالب[2]

لم يكن المتنبي سوى قتيل بيت من الشعر قضى عليه، حتى غدا رمزا لقتيل الكلمة والفكر، لكنه عند بسيسو آخرُ من رفع صوته بكلمته، وأصرَّ على مبدئه:

هاتوا ملفوفا في النطع المتنبي

محمولا فوق بيارقه

سيف الدولة

سيركُ فلسطين

سيُفتتح الليلة[3]

---

[1] نفسه / ٢٨٧-٢٨٨

[2] نفسه / ٢٨٨

[3] نفسه / ٤٠٠

ويحافظ الشاعر في توظيفه شخصية المتنبي على هذه الصورة، فيظل رمزا للمقاومة والإصرار على المبدأ، والدعوة إلى ثورة الشعوب بكل ما تملك من عزيمة:

وسنزرع نهرا لن نقلع

ظلا أو حرفا يتضوع

في روض المتنبي الأخضر[1]

ثم يتماهى بسيسو بشخصية المتنبي ليعبر عن استمراره في المقاومة والثورة، على الرغم من معرفته الأكيدة بأن قصائده ستودي به إلى الهلاك، لأن من يعارض في زمن المؤامرات سوف يقتل لا محالة، متملكا روحا مسكونة بمنطق الأسطورة التي تهيّئ صاحبها للتمرد على الشروط الزمنية:

يا أيها الوطن

إني أنا المتنبي فوق عصركمُ

حذاءُ عصري

أنا المستقبل الزمن

إني أنا المتنبي سوف يقتلني

سيف له ذنب

في عنقه رَسَن

لكن ساصعد من سكينكم

قمرا

على ضفائره يستيقظ الوطن[2]

ولا تبقى صورة المتنبي على حالها، بل تأخذ بعدا سلبيا يشير إلى أولئك الشعراء المتآمرين على الأمة، رامزا إلى أن الأعداء هم أقرب أبناء الأمة إليها، ويرى بسيسو أن الأزمنة تغيرت، وضاعت كلمة الحق، وكثُر الشعراء المتملقون:

كان زمانا قد دسّ السمّ –المتنبي–

[1] نفسه / ١٩٨

[2] القصيدة / ٢٤

فيه إلى سيف الدولة

كان زمان الزنزانة وزمان السكين[1]

٢

ومن بين الشخصيات الأدبية تظهر صورة عنترة العبسي الذي يعده الشعر المعاصر رمزا " للشاعر المقاتل من أجل الدخول في القبيلة، لا من أجل مفارقتها "[2]، وتبدو هذه الصورة عند بسيسو ضمن قناع بعنوان (الأسد عنترة) مهّد له بمقدمة نثرية توحي بأحداث النص، ولعل الشاعر يشير بهذا القناع إلى الفترة التي قضاها في السجون المصرية[3].

ويبدأ عنترة الجديد حديثه بالطلب إلى الأمة أن تعترف به، فهو شاعرها المؤمن بقضيتها، لكن صوته اختفى عنها بسبب وجوده في السجن:

أنا شاعر

الشجرة كانت قافيتي

والشلال الهادر وزني

كلماتي كانت طلقات رصاص الصيادين

حتى اختطفوني شبلا[4]

ولا يفيد القناع كثيرا من التجربة التاريخية لعنترة، بل يضفي عليها أبعادا جديدة وفق رؤيته لأوضاع العصر، فيغدو عنترة شخصية جوفاء يكرهها القناع نفسه " **فأنا أكره حنجرته / أكره قافيته / أكره صوت الطبل ولا حرب** "[5]، ويستمر القناع في التعبير عن الحياة التي كان يعيشها بسيسو في السجن، وأساليب القمع التي كانوا يخدرونه بها، لئلا يتفوه أو يستيقظ على واقع يكون فيه سليب الحرية، فيشكل خطرا عليهم:

دسّوا قطعة أفيون

في جوف شريحة لحم

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٤٧

[2] خالد الكركي: الرموز التراثية / ٥٤

[3] بسام أبو بشير: معين بسيسو حياته وشعره، أطروحة ماجستير، إشراف د. عز الدين المناصرة، جامعة الجزائر، ١٩٩٢، انظر ص٥٣

[4] الأعمال الكاملة / ٤٨٣

[5] نفسه / ٤٨٣

وأكلْتْ

وتخدرْتْ

قطعوا حنجرتي، قالوا: زائدة دودية

الحنجرة هي الزائدة الدودية[1]

ونرى كيف يغدو عنترة رمزا لابن مصر المقموع، الذي بذلت القوى العالمية جهدها لإذلاله وتصييره عبدا لمخدراتها، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل حرصوا على تجميد فكره الثائر، فعمدوا إلى استبدال صهيل الجواد بزئير الأسد فيه، وما يومئ به صهيل الجواد من خنوع وطواعية مرتبطَين بزوال القدرة على التمرد:

زرعوا بدل الحنجرة المقطوعة

تسجيلا لصهيل جواد

صار زئير الأسد صهيلا

وصهلْتْ[2]

ويختم الشاعر قناعه بالإشارة إلى بدء عهد جديد من الثورة بخروجه من السجن، إذ يمثل خروجه موتا محتوما لكثير ممن كانوا سببا في سجنه وغيابه عن بلاده حتى كادت تنساه وتنكره:

أول ما واجهني

سقط على وجهه

أنا لم أقتله

أول ما واجهني صرخ

ومات من الرعب

أول ما واجهني

وقفت دقات القلب[3]

---

[1] نفسه / ٤٨٤-٤٨٥

[2] نفسه / ٤٨٥

[3] نفسه / ٤٨٥

ولا يطّرد موقف بسيسو من عنترة على الصورة السابقة، إذ نراه في موضع آخر رمزا للشاعر الأنموذج الذي يجب أن يكون الشعراء مثله، فقد واجه عنترة العبسي الصعاب في سبيل إيمانه العميق -عبلة- فلماذا لا يصمد الشعراء لأجل مبادئهم حتى لو كان الموت مصيرهم؟

كان هذا البطل الملفوف بالأوراق

والجرح المعلب

كان يكتب

ثم يشطب

كان في دمه يسبح

لم يكن عنترةَ العبسي أو قيسَ بن الملوّح[1]

ثم يصبح عنترة رمزا لأولئك الشعراء الذين لا يملكون تجاه حبيبتهم السلبية -الأرض- إلا أن يشحذوا قوافيهم، دون قدرة منهم على تغيير الحال:

"عبلتنا" فوق سرير أنوشروانَ

و"عنترنا" يشحذ سكين قوافيه

تحت سرير أنوشروان[2]

٣

ويجسد بسيسو بعض الصفات الشخصية للشاعر البحتري[3]، ليهاجم من خلالها أولئك الشعراء المتكسبين الذين يتنازلون عن مبادئهم ومعتقداتهم في سبيل المال، فيرسم لهم صورة ساخرة تقوم على التهكم والاستهزاء، ويعريهم أمام الشعب، فقد جعلوا من قصائدهم امرأة رخيصة تراود الحكام وأصحاب السلطة عن نفسها،لتنال رضاهم مقابل الدينار والدرهم:

كان يدرب القصائد

---

[1] نفسه / ٦٠٩

[2] نفسه / ٣٣٢

[3] أبو الوليد بن عبادة، ويفيد بسيسو من طبيعته القائمة على البخل والتكسب، انظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ج٢١\٣٩-٤٦

كيف تبيع رأسها على الوسائد

وكيف تحلب الثديين

في نعلي أمير[1]

ولا يكتفي هؤلاء الشعراء بالسعي وراء مصالحهم الخاصة، بل كانوا –في سبيل المادة– لا يتورعون عن مناصرة السلطة على الشعراء الصادقين:

كان مخبرا وشاعرا شريرا

وكان قلبه دينار

وكان سيفه مسمار

يسرقه من حذوة أو من جدار

لكي يدقه في كأس كل شاعر

لقاء ذلك الدينار[2]

ويغدو هذا الشاعر مثالا للجشع والطمع، لا يأبه بشيء في سبيل منفعته، إلى حد ينزل معه بنفسه إلى مهاوي التردي، ويتحمل شتى أنواع الإهانة لأجل المادة،" **وكان يكتحل/ ببصقة الأمير قد تجمدت على جبينه / لو ضلت الطريق للأمير قافية** "[3]،فيقدمه لنا بسيسو شاعرا سمسارا، ويبالغ في ازدرائه من خلال صورة عجائبية تتجلى عن طريق تجسيده للدينار، وجعله امرأة يضاجعها لتلد له دينارا آخر، على حساب ماء وجهه وكرامته الشخصية:

قد كان شاعرا سمسارا

يضاجع الدينار وهو واقف

أو وهو راكع

أو وهو ينشد الأشعار

يحلم وهو ذلك المخصي

أن يصير

---

[1] الأعمال الكاملة / ٥٦٨

[2] نفسه / ٥٦٨

[3] نفسه / ٥٦٩

ماء الوجه –نطفة–

في رحم الدينار

تعطيه بعد ليلة دينارا[1]

ويقدم بسيسو رمز البحتري باعتباره شاعرا يكرس حياته للسلطان، وليس له همٌّ إلا أن يجعل من أمور السلطان –مهما كانت تافهة – أحداثا عظيمة، يضمنها قصائده المداهنة،فتبدو صورته أقرب إلى صورة كلاب الصيد التي تحضر الفريسة للصياد بعد ان يصطادها، فتأتيه بها مزهوة ومفاخرة، مع أن الفضل في اصطيادها لا يعود إليها:

كان ككلب الصيد يتبع المحاربين

يجمع الجراح في –مخلاته–

يعجُها

قصائد[2]

ويؤكد بسيسو ما يقوم به هؤلاء الشعراء من جعل قصائدهم امرأة رخيصة تغري السلطان بمضاجعتها،ولعله يشير بهذا إلى أن هذه الفئة من الشعراء لا تجري على الطبع والسليقة في النظم،إنما يتكلفون القول،ويلجأون إلى قديم قولهم، ويعيدون نظمه بما يرضي السلطان،فتصبح قصائدهم وكأنها وحولٌ معتقة ترضي ذوق أولئك السلاطين وتطربهم،مما جعلهم على غير استعداد للاستماع إلى القصائد التي تذكرهم بالواجبات الملقاة على عاتقهم تجاه الشعوب:

كان يعتّق الوحول في جراره

يبيعها في سوقه السوداء

خمرة

ونحن لم تعد تسكرنا سوى الوحول

واضيعة العنقود

في حانة الكلاب البيض

والكلاب السود[3]

---

[1] نفسه / ٥٦٩

[2] نفسه / ٥٦٩

[3] نفسه / ٥٦٩

٤

ومن بين الشخصيات الأدبية خارج تراثنا العربي يستوحي بسيسو شخصية الأديب الروسي (الكسندر بوشكين)[1]،ضمن قصيدة بعنوان (إلى بوشكين)، ليجسده رمزا للشاعر الأنموذج الذي يجب أن يحتذيه الشعراء، بحيث تصبح أشعارهم وقصائدهم نواة للثورة على السلطة وأعوانها:

الشاعر يحشو بالحبر الأبيض غليونه
ويدخن في وجه القيصر يا بوشكين
قصائده
ويقلّم في وجه الرقباء أظافره[2]

وقد مال بسيسو إلى استيحاء هذه الشخصية، بسبب العلاقة الخاصة التي تربطه بفكر صاحبها، ذلك أنه -بسيسو-كان عضوا في عصبة التحرر الوطني،ثم الحزب الشيوعي الفلسطيني، زيادة على زياراته المتعددة لروسيا،ومشاركاته في المؤتمرات الأدبية هناك، واجتماعه بأهم شعراء روسيا،الذين ينظرون إلى بوشكين كأول أديب روسي ثار على الحكم القيصري الرأسمالي، ودعا إلى إعلاء شأن الديمقراطية القائمة على أساس حزبي شيوعي[3].

ويغدو بوشكين عند بسيسو رمزا للثورة المفقودة التي ماتت من قصائد الشعراء المعاصرين، " **آه تعبت أفتّش عنك فما أصعب / أن يفتقد الشاعر شاعره** "[4]، ويفتقد بسيسو بوشكين، ولكنه يعلم أين يجده، فليس هو -بوشكين- شاعرا متملقا يختبئ في قصور السلطة وأوراقها الرسمية، بل إن مكانه الحقيقي الذي لا يبرحه هوالثورة الدائبة المطاردة بين السجون والمنافي ورصاص السلطات:

---

[1] أديب روسي، ولد في موسكو ١٧٩٩م، ويعد أول من استهل الدعوة إلى الحد من سيادة النبلاء في روسيا، أتيح له أن يطلع مبكرا على الآداب الأوروبية والروسية، فشق طريقه نحو هدفه الأسمى الداعي إلى إلغاء القيصرية، أو تحديد سلطانها، والقضاء على استرقاق الفلاحين، وقد كتب قصائد سياسية حمل فيها على القيصر ونظامه، وحاول القيصر ترويضه وجعله شاعر البلاط الأول، فقربه، وعطف عليه وأعاده من منفاه، إلا أنه أدرك نوايا القيصر في إذلاله، وتسخير أدبه في تمجيد سلطانه، فاستمر في ثورته على الحكم، ولما أخفق القيصر في عزله من المجتمع ودعوته إلى الثورة، كلف ضابطا يدعى (دانتس) باستفزازه إلى للمبارزة فسبقه في إطلاق الرصاص عليه، وأصابه في بطنه بجرح مميت، عام ١٨٣٧م، انظر نجاتي صدقي: بوشكين، أمير شعراء روسيا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥

[2] الأعمال الكاملة / ٥٥٥

[3] بسام أبو بشير: معين بسيسو، انظر الصفحات ٢٠، ٢٤، ٥٢

[4] الأعمال الكاملة / ٥٥٥

أنا لن أجدك مختبئا في محبرة
أو في داخل أيقونة
كلصوص الشعر الكذابين
في المتحف، في المشرحة، وفي أوراق النقاد الرسميين
لكني يا بوشكين وجدتك
ما بين مسدس دانتس. ومسدس مارتينوف[1]
تنهض وتعود إلينا[2]

ويصور بسيسو محاولة القيصر تصوير بوشكين شاعر بلاط كبير بعد موته، ليمحو بذلك صورة الثائر المعارض من عقول الناس الذين ينسون وقوفه في وجه السلطة رافضا إذلالها له، وتسخير إبداعه في سبيل توطيد دعائم حكمها:

حفظوا في المتحف يا بوشكين، الورقة والمعطف
وقناع الجبس وآخر وجه لك قبل الموت
لكن أين دخان البارود المتطاير
من عين مسدس دانتس[3]

ويداخل الشاعرَ إحساسٌ بالأسى على من عاصر بوشكين من الثوار الذين لم يتبعوا نهجه، ويكملوا رسالة الثورة، بعد أن تمكنت السلطة القيصرية من إخفاء صورة بوشكين الثائر، فيجب أن يكونوا مثالا يحتذيه شعراء العالم في مواجهة ظلم السلطة:

لِمَ لمْ يجمعْه أحد منهم يا بوشكين
لِمَ لمْ يسكبه أحد منهم في كأس؟
كي نصنع نحن الشعراء سحابة[4].

ثم يتوجه الشاعر ليخاطب شعراء العصر، مبينا لهم أن موقفا واحدا كمواقف بوشكين، من شأنه أن يزرع الرعب في صدر السلطة ويؤذن بزوال عرشها " **قطرة حبر**

---

[1] قاتل الأديب الروسي (ليرمنتوف)، انظر الأعمال الكاملة /٥٥٥

[2] نفسه / ٥٥٥-٥٥٦

[3] نفسه / ٥٥٦

[4] نفسه / ٥٥٧

واحدة تكفي / لتسمم تمساحا / وجميع الرقباء السريين / والعلنيين"[1]، وينتقل من مخاطبة شعراء العصر ليرسم صورة لوضع الأمة، يبين فيها كيف يكون الموت مصيراً لكل من يحاول الوقوف في وجه القيصر المعاصر،ويشيد بسيسو بمضيّ رفاقه في ثورتهم، فقد صار الموت حلمهم الأول وأملهم الرائع، لأنهم يرون في موتهم انطلاقة لحياة شعبهم:

نحن الشعراء
قد لا نعرف شكل السيف أو الخنجر يا بوشكين
إنا لا نطرق فوق السندان قصائدنا
لكن حين يحب الشاعر ويدافع عن صوته
ضدّ الخنزير البرّي
والكلب السرّي
يصبح يا بوشكين الموت
هو الأمل الرائع للإنسان
يصبح يا بوشكين هو الحب الأول
والحلم الأول[2]

ويبصِّر بسيسو جميع الشعراء بأن بوشكين إنما كان صوتهم المعبر عن فكرهم ورغبتهم في الخلاص من الحال المتردية التي انساقت إليها الشعوب، حيث علمت الأرض كلها -بموت بوشكين_ أن ثمة نوعا من الشعراء يكتب قصائده بدمائه، ويصوغها بنبض روحه

"لكنْ موتُك علمنا أن الشعراء / عائلتان / عائلة تكتب بالحبر/ والعائلة الأخرى تكتب بالدم "[3]، ويخبر بسيسو شعراء العصر أنهم ليسوا بمأمن من القتل بعد موت بوشكين، حيث يعج العالم بالقتلة الذين يتتبعون الشعراء، ويبذلون كل ما في وسعهم للقضاء عليهم:

بوشكين

[1] نفسه / ٥٥٧
[2] نفسه / ٥٥٨
[3] نفسه / ٥٥٨

ما زال هنالك في العالم

دانتس آخر

مارتينوف آخر

ما زال هنالك يا بوشكين الشاعرُ

والقاتل[1]

وفي قصيدة بعنوان (بطاقة معايدة إلى بوشكين)يستوحي الشاعر شخصية بوشكين ليتعرف موقفه من المعاصرين، إذ يتخذه رمزا لآخر الشعراء الداعين إلى الثورة والوقوف في وجه السلطة، ويرى بسيسو شعراء العصر مجموعة من الأرانب العرجاء، والحيات والسلاحف، فيتساءل عن موقف بوشكين لو رأى هذه الفئة التي لم يعد يربطها بالشعر سوى قدرتها على النظم فهم -برأيه- مرتزقة لا يهمهم سوى رضى السلطات عنهم،في حين يُلقى بالشعراء الصادقين في السجون والأقفاص، ولا يجدون من يقدرهم:

لو عشتَ في بلاط عصرنا

في هذه الأيام

حيث الأرانب العرجاء

تركب الأفيال

وترتمي العنقاء في قفص

وتكتب الأسماك والحيات

أجمل الأشعار والقصص[2]

ويرى بسيسو أنه من الأفضل لبوشكين ألا يكون قد عاش في هذا العصر، لأنه سيجد شعراء العصر هم الأقل حرصا على مصلحة الأمة، وليسوا ممن يسترخصون دماءهم وأعمارهم حرصا على مصلحة الشعوب ، فقد ضاعت الأشعار، واختفى الشعراء الحقيقيون، مما يبعث حيرة في نفس الشاعر، جعلته يفقد الأمل بالخلاص من هذه الحال:

لو عشت في بلاط عصرنا

---

[1] نفسه / ٥٥٩

[2] نفسه / ٢٨١

لجاء أصلع الجناح من بطانة الأمير

مبارزا

وأشهرتْ في وجهك السلاحفُ الرماح

فالشعر في المخلاة، والنجومُ

في مذاود البقر

فما الذي تقول

زهرة البركان للحجر؟[1]

٥

وتظهر في شعر بسيسو صورة لابن المقفع ضمن قناع بعنوان (أحلام ابن المقفع)، يتخذه رمزا للشاعر الملتزم، الذي تكون أشعاره ومواقفه الوطنية سببا في هلاكه، وسخط السلطة عليه، ويكشف القناع عن ثلاث صور كانت تعتمل في ذهن الشاعر لحظة تجسيده ابنَ المقفع، إحداها: صورة الشاعر نفسه حين جعلته مواقفه وأشعاره، يمضي حقبة من حياته في الظلم،متنقلا بين السجون المصرية، لأكثر من ست سنوات[2]، وثانيتهما: صورة ابن المقفع حين كتب أمانا عن المنصور كان سببا في قتله[3]، والصورة الثالثة هي صورة الفيلسوف (بيدبا) الذي كان تعريضه بظلم (دبلشيم) ملك الهند سببا في الأمر بصلبه وقتله[4].

ويفيد قناع بسيسو من تلك الصور التاريخية، فيجسدها ليخاطب بها أشعاره، مبينا أنها السبب في عذابه وتنقله بين السجون والمنافي:

وشيتَ بي، قتلتني

وكنت شاهدا عليّ في بلاط دبشليم

---

[1] نفسه / ٢٨٢

[2] بسام أبو بشير: معين بسيسو / ٥٣

[3] جاء في أمان ابن المقفع عن المنصور: " ومتى غدر أمير المؤمنين بعمه عبد الله، فنساؤه طوالق، ودوابه حبس، وعبيده أحرار، والمسلمون في حل من بيعته، فاشتد على المنصور جدا، وخاصة أمر البيعة، وكتب إلى سفيان بن معاوية المهلبي-وهو أمير بالبصرة من قِبَله- بقتله، فقتله.انظر عبد القادر البغدادي:خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،مصر، ١٩٨، ج٨/١٧٧.

[4] عبد الله بن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، الكتبة الحديثة، بيروت، ص١٩

وكنت صاحبي القديم[1]

ويدير الشاعر الكلام على لسان ابن المقفع نفسه، ليشير صراحة بأن وقوفه في وجه السلطة هو الذي ألحق به العذاب والقتل، فحينما سمح لكلماته أن تخرج من صدره، وتُعرّي السلطة الغاشمة، كان قد حكم على نفسه بالقتل:

قُتلتُ حينما علمتك الكلام

يا سارق الأحذية الحمراءِ

من أعناق هذه الأصنام[2]

ثم تتوتر لغة القناع، فتكشف لنا سبب قتله، فقد عزاه إلى مقاومة الحكام، وتوعدهم بالسقوط فور اندلاع الثورة، فلن يستمر الشعب في إذعانه وولائه لمن لا يستحقون حكم الأمة، ويبين أن حاكما كهذا يجب أن ينزع من منصبه، ليتولى السلطة من هو جدير بها، فهو يؤكد بأن صراحته ووقوفه في وجه الحكام، هي التي جعلتهم يحنقون عليه، ويدبرون المكيدة لقمعه:

قُتلتُ حين قلتُ للأسد

تموت أيها الملك

تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء

في الشرك

تملأ عينيك النّمال

يُغمد الوتد

تُسحب بالحبال يُغلقون

باب ذلك العرين بالحجر[3]

ويختم الشاعر قناعه بتأكيد إخفاق محاولات قمعه جميعها، فلن يردعه شيء عن الوقوف في وجه الظلم، وإن كان سيُقتل، فإن الشعب ماضٍ في ثورته، ولن يستسلم،

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٦٣

[2] نفسه / ٢٦٤

[3] نفسه / ٢٦٤

ونلحظ أن الشاعر لا يداخله إحساس بالندم على مواقفه التي أوشكت أن تقضي على حياته، ولا يبالي بالموت في سبيل أرضه وشعبه:

معذرة مولاي إننا بشر

ننوح كالحمام، نلبس السواد

ثم يطلع القمر

ويملأ الزئيرُ من جديد قلبنا

ويسقط المطر[1]

٦

ومن الشخصيات التي يستثمرها ديوان بسيسو صورة بديع الزمان الهمذاني[2]، ضمن قصيدة بعنوان (مقامة إلى بديع الزمان) على غرار مقامات الهمذاني، التي كانت تصويرا صادقا للبيئة في عصره، ويتخذ بسيسو قصيدته رمزا لحاشية السلطان المضللة، التي تسعى جاهدة للبحث عن مخارج لسقطاته وعثراته، ويعمد فيها الشاعر إلى أسلوب السند والرواية،كالهمذاني في مقاماته، مصورا من خلال ذلك الزمرةَ التي تقوم عليها بطانة الأمير، وتدور أحداث القصة في الكوفة –مسرح مقامات الهمذاني– وينقل الشاعر قصته عن ورّاق،عن خمّار، عن قاضٍ، عن سائس خيل السلطان، عن جارية، عن مخصيٌّ، عن قمر الدولة، التي بدورها ترمز إلى أقرب الناس من السلطان، ونلحظ في هذا المجال أن بطانة الأمير تقوم على فئة متكسبة، لا يهمها سوى إرضائه ليغدق عطاياه فوق رؤوسها.

وبعد أن ينهي الشاعر توثيق رواية قصته، يبدأ بتفصيلها مبينا أن السلطان ارتكب كبيرة وإثما في شهر رمضان، وأخذ يبحث عن الفقهاء والشراح ليسعفوه بفتوى تخلصه من هذا الإثم:

كنّا في شمس الرابع من رمضان

مولانا أنطقه الله فصاح

---

[1] نفسه / ٢٦٤

[2] أحمد بن الحسن بن علي، ٣٥٨-٣٩٨هـ، ورد نيسابور ٣٩٢هـ وأملى ٤٥٦ مقامة، نحلها أبا الفتح الإسكندراني في الكدية، وضمنها ما تشتهي الأنفس، انظر ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، ٧ج، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ج١/٢٣٤-٢٥٣

من يقعي خلف الأبواب

من الفقهاء من الشُرَّاح[1]

ويكشف النص أن السلطان قد اقترف ذنبا في رابع أيام رمضان، و لم يقترفه أول أيام الشهر، لينفي عنه اختلاط الأمر في ذهنه، فتحمل فعلته حسن نية منه، مما يدلنا على أنه قام بالأمر عامدا، ثم أخذ يبحث عن فتوى تسوغ له ما ارتكب، فهو على يقين تام بأن بطانته لن تعجز عن إحضار من يخرجه من مأزقه، إذ تعج الأمة بمن يسخّرون العلم والفقه في سبيل مصالحهم الخاصة:

مولانا في بابك عبدك وأواء النطاح

وهنالك عبدك خفاش بن غراب

والشيخ الواثق بالله، ابن مضيق

صاحب ألف طريق وطريق

تسلكه الزنديقة والزنديق[2]

وينمُّ اختيار الشاعر لهذه الرموز على قدرة خاصة في الإزراء على الوالي، لأن مثل هؤلاء هم أهل العلم الذين جاءوا ليخرجوا السلطان من زلته، إنهم تيس نطاح، وخفاش يقلب الأمور رأسا على عقب،ولا يظهر إلا ليلا، وزنديق، ولا غرابة في هؤلاء الفقهاء، فالوالي نفسه أشبه بحمار تنتصب أذناه، ولا شك أن علماءه سيكونون من فصيلته "**مولانا عطس ثلاثا يرحمه الله/ وانتصبت أذناه/ إليّ بوأواء النطاح**"[3].

لقد اختار الوالي وأواءَ النطاح لأنه أقرب إلى فصيلته، ثم أخذ يقص عليه القصة، حيث إنه وعد جاريته الرومية بزيارة مخدعها ، والنوم في سريرها، فلما استيقظ وجد نفسه في حجرة أحد غلمانه "**وصحوت مع الديك فإذا بي/ أتمدد في ذنبي/ في حجرة أحد الغلمان**"[4].

وها هو ذا المفتي يجهد في إخراجه من هذا المأزق بنباهة وفطنة، لكنها تنم عن

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٩٢

[2] نفسه / ٢٩٢

[3] نفسه / ٢٩٢

[4] نفسه / ٢٩٣

استخفاف بعقول الآخرين، إذ عمد إلى تزوير الحقائق، ورسم صورة قذرة تبرّئ السلطان من أي ذنب قد يعود عليه، فالأعمال بالنيات، وهو لم يقصد مضاجعة الغلام، إنما يعود الذنب على الجارية، لأنها لم تضع على باب غرفتها علامة ترشد الوالي:

فالقسمة غلبت والعبرة في النية

لا أين تسير القدمان

وسواء في المخدع إنس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعتْ في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى أعلم والسلطان

وخازن بيت المال[1]

ونرى كيف سعى التيس الفقيه إلى تزوير الحقيقة وقلبها بحثا عن مخرج لسقطة السلطان، جريا وراء مصلحته الذاتية، وحصوله على المال.

---

[1] نفسه / ٢٩٣

ثانيا: السياسيون والقادة

ونقصد بهم تلك الشخصيات التي كان لها دور تاريخي، كالزعماء والقادة والخلفاء، أو أولئك الذين كانوا نواة للثورة، ونصبوا أنفسهم للوقوف في وجه الظلم، دفاعا عن حقوق العامة، وقد عمدت الدراسة إلى تقسيم هذه الشخصيات تبعا لتسلسلها التاريخي، بدءا بالرموز التي ظهرت قبل الميلاد، ومرورا بالعصر الإسلامي، وانتهاء إلى الرموز التي ظهرت بعد الإسلام.

١

ويطالعنا من هذه الشخصيات صورة (نفرتيتي)[1]، فيجسدها بسيسو رمزا لأبناء مصر الذين اتحدوا في سبيل الثورة التي تخرجهم مما هم فيه من الاحتلال[2] ، ويبدأ الشاعر قصيدة (نفرتيتي) بإعلان أرض مصر ساحة للثورة، بعد أن جاءها أمل النصر والتحرير، حاملا على عاتقه لواء تخليصها مما تعانيه، فلن تكون بعد تلك اللحظة مسرحا للغرباء، إذ مضت فترة التخاذل والخنوع، وبدأت حال جديدة من النضال والمقاومة:

يصعد الآن حصان البحر حاملا في جناحه

خوذة جندي

يلقي بها على الشطّ تصير زورقا

الهرم الأكبر ليس فندقا

وأبا الهول لا يذيع نشرة الطقس والأخبار

ليس شاعرا مرتزقا[3]

إن رؤية الشاعر أن أبا الهول ليس مذيعا أو شاعرا مرتزقا، تعني أنه لم يعد يرضي

---

[1] ملكة مصرية من عهد الفراعنة، وهي زوجة الملك أخناتون(امنحتب الرابع) الذي كان يدعو إلى عبادة الشمس، وقد أخلصت له ولمبادئه في العبادة، إلا أن جفوة بينهما جعلته يهجرها، فسكنت قصرا يدعى (قصر أتون) وأمر بإزالة أسمائها عن جدران قصره، في حين أبقت هي على كل شيء يربطها به، إخلاصا منها ووفاء، وذلك سنة ١٣٧٥ق.م، انظر

– ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥. بتصرف

– أحمد لمخري: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٦٩-٢٧١

[2] وللشاعر ارتباط وثيق بمصر، فقد تلقى فيها تعليمه الجامعي، وهناك نضجت اتجاهاته الداعية إلى الثورة والمقاومة، كما أنه سجن في مصر فترة تجاوزت ست سنوات، انظر، بسام أبو بشير: معين بسيسو / ٢٤ و ٥٣

[3] الأعمال الكاملة / ٦٦٩

أهواء السلطة، أو يعمل بإرادتها، فقد تغيرت الأحوال، وأصبحت مصر تحمل فكرا ثوريا، يمنعها من الاستسلام، في حين يصبح الشاعر نفسه عنوانا لاندلاع الثورة، يحمل مناشير المقاومة ويوزعها على أبناء الشعب:

والنيل طالب في الجامعة

وجسدي مطبعة

وأنا ساعة الحائط صرت طائرا

يلقي المناشير على القاهرة

نفرتيتي عضوة في حزبها الشيوعي[1]

ويستمر الشاعر في حث نفرتيتي -أبناء مصر- على المقاومة والثورة، فهو نفسه رمز لأسطورة البعث والتجدد، والإصرار على البقاء، ويرى في استجابتهم له خلقا لكينونتهم، وبقائهم:

أنا الشجر القادم من شواطئ المحرقة

أنا المطر القادم من موانئ المشنقة

أنا المجداف صرت ورقة

وجسدي مطبعة

فكوني معي أو كوني معه

يا طائر السنونو

نكون أو لا نكون[2]

وتلقى دعوة الشاعر للثورة استجابة كاملة، فيخرج أبناء مصر يجددون العهود، ولم يبق مصري واحد من مختلف فئات الشعب إلا وشارك في الثورة:

عُمَّال حُلوان وبحارة بور سعيد

والغزالة التي على الشاطئ ترضع الإسكندرية

وعرائس النيل في المراكب السرية

[1] نفسه / ٦٦٩-٦٧٠

[2] نفسه / ٦٧٠

يصنعن القنابل اليدوية[1]

ويستمر بسيسو في رسم صورة بديعة لاستجابة الشعب لمتطلبات الثورة، ومضيّهم فيها قدما، حتى غدت مصر كلها-أحياء وجمادات- شعلة تضيء سبل الثورة، وتحتضن الأرض، ويتجاوز الأمر الناس والأحياء، ليصبح السجناء والقتلى والموتى جميعهم ثوارا، يخرجون ليعلنوا الثورة على السلطة الحاكمة، التي كادت تنسى حقوق الشعوب، متجاهلة قدرتهم على الوقوف في وجهها:

يخرج الآن من آنية الزهور
من حواصل الطيور
من مدرسة القبور
جنود مصر
أيها المظليون
هذا قصر عابدين
يلتفُّ حوله النيل
فاهبطوا مراكبا[2]

ويصف الشاعر حالة جديدة كان الناس ينتظرونها منذ البداية، يعلن معها براءته من كل شيء سوى الثورة ، التي لن تقبل بعدئذٍ استمرار الطامعين في نهشهم أحشاء الشعب، ومتاجرتهم بحقوقه، وسعيهم إلى إذلاله، ولن تسمح مصر لأحد بأن يحيلها سلعة تباع وتشترى، أو مسرحا للمصائب والدموع:

مسافرٌ ونفرتيتي في دمي مسافرة
أنا الآن في شوارع القاهرة
هذا الشارع الذي يصهل فيه الذئب
ليس شارعي
هذا الشارع الذي يبيع أصابع الأطفال

---

[1] نفسه / ٦٧١

[2] نفسه / ٦٧١

عيدان ثقاب

ليس شارعي

هذا الشارع الذي يبيع الصحف التي تكتبها الشرطة

بالعصي والأسنان

ليس شارعي[1]

ثم يُنطق الشاعر سيدنا يوسف ليجعل مصر رمزا لمهد ثورة الأقطار العربية وكرامتها، فتتراءى أمام يوسف المعاصر صورة المدن الفلسطينية وقد أخذت تستشعر حريتها وخلاصها، انطلاقا من ثورة أبناء مصر:

يا مصر أنا يوسف الفلسطيني في البئر

وأنت في البئر لخلتي

وأنت نافورتي

جدلتها حبلا

أيها النيل الذي يطفو على وجهي سيفا

آه ما أبعد حيفا

آه ما أقرب حيفا[2]

ويكشف النص عن تعلق الشاعر الشديد بمصر، ورؤيته لأشرعة النجاة من خلالها، ذلك أنها لم تهن يوما لغاصب، ولم تردَّ دعوة من يستجير بها، فهي عنده تمثل معاني الخلاص كلها، لذا فلن يقبل منها أن تحتضن الغرباء وتتخلى عن أبنائها:

يا وطني ... يا وطني ... يا وطني

فآه يا مصر التي تعطي الغريب

قلبها رغيفا

وذراعها شمعدانا[3]

ويعود الشاعر ليرسم صورة زاهية لثورة مصر، فيرى الشعب بأكمله وقد أعلن طوفانا لا

[1] نفسه/ ٦٧٢

[2] نفسه / ٦٧٣

[3] نفسه / ٦٧٤

يعيقه حاجز، وغدت مصر فتاة جميلة تكتحل برمل سيناء، وتعلن انقضاء عهد الظلم والاستبداد ، فخلت شوارعها من الدماء التي سفكها الأعداء، وعمَّ السلام فوق ترابها:

رأيت مصر برمل سيناء مكحَّلة

تكسر عنقودا على ركبتها وسنبلة

وتغسل المقصلة

يا بنت مصر ما أجمل المنديل

حينما يكون نهر النيل

يا بنت مصر ما أجمل الحمامة

حينما تكون فوق الصدر شامة

ما أجمل المومياء في التابوت

ترفض أن تموت[1]

ونرى كيف تغدو مصر زاهية بثوب جديد، حيث صارت الأرض تسابق الزمن " **في انتظار قصيدة مصرية/ تكتبها بندقية** "[2].

* * * * *

وتظهر في ديوان بسيسو بشخصية الإسكندر المقدوني[3] ضمن قصيدة بعنوان (الإسكندر المقدوني وزهرة عباد الشمس) إلا أن النص يقوم على تأويلات متعددة يمثل فيها الإسكندر صاحب السلطة العليا، الذي يستغل أرض الأمة أو كرامة الشعوب، وحقوقهم وأعراضهم، وحين يستهلكها ويملّ منها يهبها لمن هم دونه من الملوك والقادة.

ويميل البحث إلى أن النص يعبر عن استغلال الأرض وانتهاكها، والتي يجسدها الشاعر ضمن الشخصية الشعبية (شهرزاد)ويعمد إلى سرد مجريات النص من نهاية

---

[1] نفسه / ٦٧٥

[2] نفسه / ٦٧٦

[3] ولد عام ٣٦٥ ق.م في مقدونيا جنوب شرق أوروبا،وتتلمذ على أرسطو وأخذ عنه الميل إلى حب البحث، ويعد عصره مرحلة تحول في التاريخ الإغريقي، واختط بفتوحاته ميادين جديدة للمستوطنين والتجار من مقدونياو اليونان، ويرى بعض الباحثين أنه كان خليعا متهتكا يقضي الليالي الحمراء في معاقرة الخمر، وكان قاسيا لا يرحم ولا يحجم عن شيء في سبيل أطماعه، ويفيد بسيسو من الصفات الشخصية هذه للإسكندر ليجعله رمزا للسلطة المستغلة، باعتبار شهرزاد رمزا للأرض. انظر محمد أسد الله صفا: الإسكندر المقدوني الكبير، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٥، انظر المقدمة، والصفحات ٣٥-٣٦

الأحداث ، ثم يبدأ بإعادة كشفها تدريجيا.

ويرمز النص إلى انتهاك الأرض العربية –شهرزاد– بعد موت فارسها –شهريار– الذي كان يحميها ويدافع عنها، فأصبحت وحيدة وعرضة للطامعين، يعقد أصحاب السلطة لها مزادا، فيأخذها من يرسو عليه المزاد، ثم يطرحها بعد أن يملها.

وتغدو شهرزاد –الأرض– بعد موت فارسها سلعة يفتتحون مزادها من جديد، فيفوز بها الإسكندر –السلطة العليا– فتُحمل إلى خيمته، بعد أن تقام لها طقوس من التهيئة والاغتسال، والتطيب، وإعلان المراسم، ثم يضاجعها:

وابتدأ المزاد

وحُمِّلت على محفة لخيمة الإسكندر المقدوني

واحتلبوا لها غزالة ولبؤة

واغتسلت

وبُخّرت وعُطّرت

ونفخوا بالبوق

وجيء بالسرير

وأقبل الإسكندر

يا قمر الإسكندر

ضاجعها الإسكندر[1]

ويتبدى الإسكندر شخصا عابثا يملُّ الأمور سريعا، إذ يضاجع شهرزاد حتى الفجر، ثم يعافها ويهبها إلى أحد ملوك إمبراطوريته، فتقيم عنده ليلتين، ثم ما يلبث أن يملها، ويهديها أحد أمرائه الذي يعطيها بدوره إلى وزير يبدأ بتوزيعها على رجال بطانته:

ضاجعها حتى صياح الديك

ثم عافها

وأهديت إلى ملك

وبعد ليلتين عافها وحملت في هودج

---

[1] الأعمال الكاملة / ٤٥٩

وأهديت إلى أمير

واحترقت حديقة البخور

ثم أهديت إلى وزير

للرجل الأول والخمسين في بطالة الوزير[1]

وتغدو الأرض -شهرزاد- في حال لم تعد معها قادرة على المقاومة أوالاحتجاج، فقد اعتادت رؤية نفسها رخيصة تتنقل فوق أسرَّة الملوك والسلاطين، ويقترعون عليها:

وحينما قد طُعنت غزالة البحر

وأصبح القمر

عينا من الزجاج

تحولت سرّتها إلى قدح

ولحَبَها قد شرب الملوك والثوار

تعلمت كيف تضاجع الملوك والثوار[2]

إن فقدان الأمة للقائد المعول عليه، قادها إلى مثل هذه الحال المتردية، التي يستحيل عليها أن تستعيد نهضتها معها من جديد، شأنها في ذلك شأن الشتاء الذي يفتقد قوس قزح، بألوانه الزاهية المبشرة بموسم وفير، فقد أجدبت الأرض، وعلت الوجوهَ الوحولُ:

هذا الشتاء لا تمرُّ في سمائنا

ألوانك الحمراء والزرقاء والخضراء

كالوحول في وجهنا

كالصمغ يا قوس قزح

فمسرح الليمون والزيتون

لم يعد له ستار[3]

بعد هذا السرد يبدأ الشاعر بالكشف عن مكنون نفسه، والتصريح بتردي حال الأمة بعد فقدانها فارسها، مما جعلها عرضة للطامعين، ينتهكون مقدراتها، حتى غدت أرملة

[1] نفسه / ٤٦٠

[2] نفسه / ٤٦٠

[3] نفسه /٤٦٠ -٤٦١

اضطرت إلى الأكل بثدييها في سبيل القوت، وها هي ذي الأرض تروي قصتها على لسان شهرزاد التي ضاجعها الإسكندر ، ثم وهبها غيره، وأخذ كل واحد بدوره يهبهـا لمن هـو دونه، حتى انتهى بها المطاف في أسرّة العسس، أقل جنود الدولة مرتبة:

والديك صاح ينعى شهرزاد
ومرة خامسة يبتدئ المزاد
وشهرزاد
مقطوعة اللسان في شبّاكها مصباحها
مقصوصة الضفائر
تقول إنها قد حملت على محفة لخيمة الإسكندر المقدوني
وبعدها قد وهبت إلى ملك
ثم إلى أمير
ودارت دورة السرير
فحملت إلى وزير
وألقيت من بعده لآمر الجنود
ضاجعها ... ضاجعها ... ضاجعها
ثم رمى بها إلى العسس
ثم إلى العسس[1]

ونلحظ كيف صور بسيسو أن فقدان الثوار من أبنـاء الأمـة وإقصاءهم في السـجون والمنافي، جعلها عزلاء لا مغيث لصريخها، فانتهى بها الأمر سلعة تباع وتشترى، ويتحكـم بمصيرها الأراذل.

٢

ومن بين الشخصيات التاريخية السياسية، يجسد بسيسو شخصية الحجاج الثقفي رمزا لأعداء الأمة الذين يعيثون فسادا فوق ثراها، وتتبدى هذه الصـورة ضمـن قصيـدة بعنـوان (الحجاج والفيلسوف الأخرس) يستوحي فيها خطبة الحجاج في أهـل الكوفـة، زمـن عبـد

[1] نفسه / ٤٦١

الملك بن مروان[1]:

وأرى رؤوسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى، تبت يداك[2]

ويكشف الشاعر رمز الحجاج منذ مطلع النص، فوجود الحجاج المعاصر، أشعل في الأرض براكين الدماء، وأحلَّ المعتدين محلَّ أبناء الأرض، وزيَّف وقائع التاريخ كلَّها:

بغداد أسكرها النواح

وعلى الضفاف الخضر

تغتسل الضباع وشهرزاد

أخرى مزيفة وألف حكاية

شوهاءَ في نجم النهار[3]

ويرسم الشاعر صورة لما حلَّ بالأرض العربية من كوارث، إذ فقدت رمز قيادتها المرجوّ -شهريار- فغدا أخرس مجذوما، لا يملك إلا الإصغاء دون قدرة منه على الكلام، ويسلبونه إرادته، ويعجز عن فعل شيء حيال ذلك:

وعلى الجماجم في ملابس شهريار

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي

وهو يصغي

كيف قد فقأوا عيون السندباد[4]

إن فقدان السندباد حريته يغري الطامعين لاهتبال الفرصة السانحة، فيعرضون خدماتهم على الأعداء ضد مصلحة شعوبهم، ويجسدهم الشاعر على صورة بائعة هوى رخيصة، تكشف عن جسدها لتجذب عاشقيها وتبشرهم بعجز الأمة عن النهوض، وفقدانها للسندباد -القائد- الذي غدا عاجزا عن قيادة الثورة:

---

[1] انظر خطبته، محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، (تاريخ الأمم والملوك)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج٣/٥٤٧

[2] الأعمال الكاملة / ٢٦٩

[3] نفسه / ٢٦٩

[4] نفسه / ٢٧٠

وتصيح عاهرة تسمي نفسها

قمر الزمان

مبحوحة الثديين، كم صاحا

بنافذة لماخور وخان

مولاي قد طوي الشراع

هوَ ذا قميص السندباد

عليه أختام البحار[1]

إن شهريار –قائد الأمة ومخلصها– ليس غائبـا عـن مسـرح الأحـداث الـتي تـدور في وطنه، لكنه –كما سبق– عاجز عن الفعل لولا ما تبوح بـه عيونـه، مـن حقيقـة مـا ألحقـه العدو ببلاده من خراب، فها هي ذي البلاد تنوح منتظرة زوال هذه الحـال، وبـزوغ فجـر الأمة على أيدي ثوار حقيقيين، يحملون همومها، ويناضلون في سبيل حريتها وكرامتها:

والفيلسوف الأخرس المجذوم

من عينيه يبصق والهتاف

يعلو وفوق الضفة الخضراء

تضحك من مخالبها الضباع

بغداد أسكرها النواح

وحمامة ناحت بباب الطاق

تنتظر الصباح[2]

ويتحول الحجاج في شعر بسيسو رمزا للحاكم نفسه، ولكنه حاكم أجـوف، يضمـر باطنـه خلاف ما يدعيه من هيبة، وحنكة سياسية قادرة على تسيير أمور الشعب، غـير أنـه يفقد هيبته تلك عند أول عثرة تواجهه:

أنا ابن جلا وطلاعُ الثنايا   متى أضع العمامة تـعرفوني

زوبعة هبت وطارت العمامة

---

[1] نفسه / ٢٧٠

[2] نفسه / ٢٧٠

وصاح لاعقو حوافر الجياد

لم تكن سوى حمامة

طارت وصاح آخرون بل غمامة[1]

وعلى الرغم من محاولة المتملقين إضفاء سمات العظمة على الحجاج المعاصر، فإن الأزمات تكشف حقيقة معدنه، مما يتطلب ثورة عارمة تخلص الشعب من التردي الذي أصابه ، بسبب إيمانه بشخص عاجز عن نصرته، الأمر الذي يوجب عليه أن يطرح ما يغطي به ذلك الشخص نفسه من هيبة ووقار، في سلة المهملات:

أما الذي رأى فوق الذي رأوا

فصاحَ

لم تكن سوى علامة

وبعدها القيامة

لكنها هناك كانت العمامة

في سلة القمامة[2]

* * * * *

وتظهر في ديوان بسيسو شخصية صلاح الدين الأيوبي من بين رموز القيادة التاريخية، رمزا لآخر الفاتحين العرب، فمنذ وفاته تعاني الأمة حالة من التخاذل والانكسار أمام العدو، و لم يعد الشعراء قادرين على الدعوة إلى الثورة، لأن أبناء الشعب قد هانوا واعتادوا التجرد من ماضيهم:

معذرة سيدتي إن جئتِ إلينا في يوم

تقطع فيه أيدي الشعراء

ماذا في الشرق يباع؟

بعنا لعجوز قبلك قبر صلاح الدين

وحطين[3]

---

[1] نفسه / ٣٩٦

[2] نفسه / ٣٩٧

[3] نفسه / ٣٤٠

ولا يقتصر الأمر على فقدان الأمة محررها، بل أصبحت كالفتاة التي يعزف الفرسان والفاتحون عنها ، وأخذت تستمرئ طعم الخنوع، ويداخلها الرضا بالهزيمة، فلم تدعُ أحدا لنصرتها:

لم تصرف يوما شيكا
من مصرف حطين
وقّعه بالسيف صلاح الدين
لم تصرخ يوما (وامعتصماه)[1]

وتتجلى شخصية صلاح الدين في موضع آخر رمزا للمقاومة المستمرة التي لا تقف في وجهها العوائق، فأبناء فلسطين، وشعراؤها، ما يزالون دعاة للثورة، وقادة لها، ولن تكف القصائد عن استثارة الشعوب، ما دام ذكر صلاح الدين خالدا في أذهانهم:

ما زال هنالك فوق حبال الشعراءِ
قصائد تتدلى ترشح باسم فلسطين
ما زال هنالك فوق السندانِ
حديد يُطرق
خوذاتٌ، حدواتٌ، أوسمةٌ ونياشين
ما زال هنالك في الثلاجة
لحم صلاح الدين[2]

* * * * *

ومن هذه الرموز شخصية عثمان بن عفان، الذي اجتمع نفر من أهل مصر والكوفة والبصرة لقتله، لأنه رفض أن يخلع نفسه من الخلافة، عملا بوصية الرسول -صلى الله عليه وسلم- فحاصروه ودخلوا بيته، وقتلوه والمصحف بين يديه، فوقع شيء من دمه عليه[3]، وبعد مقتله، وتولي عليّ -رضي الله عنه- الخلافة، خرجت فئة من المسلمين وطالبت عليّا

---

[1] نفسه / ٤٦٨
[2] نفسه / ٤٠١
[3] يحيى بن أبي بكر العامري: الرياض المستطابة في جملة من روى في الصحيحين من الصحابة، تحقيق عبد الله الأنصاري، عبد التواب هيكل، وزارة التربية والتعليم، قطر، د.ت، ص١٦٢-١٦٣

بدم عثمان، وحملوا قميصه وساروا به بين المسلمين، يؤلبونهم على عليّ[1].

ويفيد بسيسو من قصة مقتل عثمان، ليرمز بها إلى تعدد الجهات المتآمرة على الأمة، بحيث لم تعد تعلم عدوها من صديقها، فيرى أن الكثيرين من أبناء الأمة ينتظرون سقوطها واستسلامها، ويتآمرون على مقدراتها في سبيل تحقيق مكاسبهم، ويوهمونها أنهم ماضون في نصرتها:

قمصان عثمان التي بُليت على الأيدي
ومصحفه المخضّب بالدماء
في كل سارية قميص خافق
ولهم على بوق معار[2]

وتطالعنا هذه الصورة عند بسيسو ضمن قناع بعنوان (من أوراق أبي ذر الغفاري)، يتماهى فيه بشخصية أبي ذر ، ليشير إلى أصحاب السلطة الذين يتقاسمون ما تعود الأمة به عليهم من خيرات، فينعمون بها على حساب الشعوب الفقيرة، التي لا تملك من أمرها شيئا، حالهم في ذلك حال عثمان بن عفان الذي وقع ضحية مؤامرة.

ولم يزل عثمان
يداه تقطعان أرض الله
وهو خاشع يرتل القرآن[3]

* * * * *

ومن تلك الشخصيات أيضا، شخصية معاوية بن أبي سفيان، الذي خرج على عليّ ابن أبي طالب وانتزع منه الخلافة[4]، وصار الناس وقتها في العراق، قلوبهم مع عليّ وأبنائه، وسيوفهم مع معاوية،ويستغل بسيسو صورة معاوية ليشير من خلالها إلى حال تلك الفئة التي أصبحت تسعى وراء مصالحها النفعية، بصرف النظر عن مصلحة العامة.

---

[1] جلال الدين السيوطي:ت٩١٨هـ تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩، ص١٧٦

[2] الأعمال الكاملة / ٢٣٨-٢٣٩

[3] نفسه / ٢٦٠

[4] السيوطي: تاريخ الخلفاء / ١٧٤

الجوقة: كان يصلي دائما خلف عليّ

ويسأل الطعامَ والشرابَ من يدي معاوية

خلف –عليّ– الصلاة مجزية

صلوا وراءه وبعدها

خذوا الطعام والشراب من يدي معاوية[1]

ويكشف قناع الغفاري –السابق– عن بعد آخر من شخصية معاوية الذي عُرف بدهائه وحسن سياسته ، يراوح في حكمه بين الشدة واللين ، تبعا للموقف الذي يواجهه، ويحرص على عدم قطع صلته بالأمة ، حتى لو كان بينه وبين الناس شعرة لتمسك بها، ولم يقطعها[2]، إلا أن الغفاري في عودته يرفض تلك الشعرة، ويلقي بها في مغازل العناكب:

وعدتُ يا معاوية

ألقي بشعرة الذئاب

في مغازل العناكب المشردة[3]

ونلحظ ما يشي به النص من ثورة يعلنها الغفاري على السلطة –معاوية– لمساءلته عن حقوق الشعب، وكما سبقت الإشارة، فهو يقصد بهذا بيان أن رفاهية السلطة المعاصرة، إنما هي على حساب الأمة، وبالتآمر عليها.

وتأخذ شعرة معاوية بعدا آخر عند بسيسو، لتصبح رمزا لسلاح السلطة الذي تقتل به الشعوب، بعد أن توهمهم بأنها عادلة في قضيتهم، فلا تلبث أن تنقلب عدوا حقيقيا بعد اطمئنانهم إليها:

الآن تعرفهم وتعرف أن خيط معاوية

هو حبل مشنقة بكف معاوية[4]

تلك هي الشخصيات التي كانت في دورها التاريخي رموزا سياسية وقيادية، تولت زمام الأمور، وساهمت في قضية الأمة، وقد رأينا أن بسيسو كان يستوحيها ليهاجم بها

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٣١

[2] السيوطي / ٢٠٢

[3] الأعمال الكاملة / ٢٦٠

[4] بسيسو: ديوان القصدة / ٦٧

السلطة المعاصرة، وما تعود به على الشعوب من تخاذل وانكسار، فكانت هذه الشخصيات بين دعاة إلى الثورة في سبيل كرامة الأمة،وبين متآمرين على الشعوب-في دورها التاريخي والمعاصر معا- تسير بالأمة نحو الهلاك، لا يهمها سوى مصالحها الخاصة، غير ملتفتة إلى الواجب المنوط بها تجاه أبناء الوطن[1].

٣

ترد في ديوان الشاعر إشارة إلى تيمورلنك[2] ضمن قناع بعنوان (أغنية إلى سمرقند) فيجسده رمزا للصراع القائم بين السلطة والفن، ويمهد لقناعه[3] بمقدمة نثرية تشي بمجريات النص، ذلك أن زوجة تيمورلنك استغلت غياب زوجها في إحدى غزواته، وأرادت أن تفاجئه عند العودة ببناء معبد ضخم له في سمرقند، يقام في أيام قليلة، فدعت كل مهندسي سمرقند، ولم يقبل بهذا إلا مهندس واحد لقاء قبلة يطبعها على شفتيها، وحاولت الزوجة التملص من مطلبه، لكنه تمسك بموقفه، فوضعت كفها فوق خدها، وكان له ما أراد، وعند عودة زوجها، حاول قتل المهندس لكنه لم يجده.

ويبدأ القناع على لسان المهندس محاولا الحصول على قبلة من زوج تيمورلنك، هي كل ما يريده، ولا يبغي في سبيل ذلك مطمعا أو منصبا، إنما هو مواطن عادي، لكنه يملك أن يحقق لها ما عجز الامبراطور زوجها عن تحقيقه:

مولاتي
لست بصاحب عرش، لست بفاتح
لكني أملك أن أعطي لك
ما لم يعط السيف أوالخنجر

---

[1] ثمة شخصية أخرى هي شخصية صاحب الزنج (علي بن محمد) وقد عزف البحث عن دراستها لأنها تقع ضمن (قصيدة النثر) ويجسده بسيسو رمزا لصاحب الفكر الذي وشى به أتباعه، متنازلين بذلك عن معتقداتهم وواجباتهم تجاه الأرض في سبيل منفعهم، انظر الأعمال الكاملة / ٦٨٠

[2] ولد عام ٧٣٦هـ جنوب سمرقند، وظهر حين تجدد الخطر المغولي في نهاية ق٨ هـ، وتمكن من الاستيلاء على إقليم ما وراء النهر، وأسس لنفسه امبراطورية كبيرة، وجعل من سمرقندعاصمة لها ونشر الخراب والدمار، وسفك الدماء في كل أرض دخلها، ودخل بلاد الشام، ودمّر مدنها، ولا سيما حلب، ودمشق، وكان طموحا أن يصبح من أصحاب النفوذ، فكون لنفسه أتباعا يستخدمهم في غارات السلب والنهب.

أحمد عبد الكريم سليمان: تيمورلنك ودولة المماليك الجراكسة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، انظر المقدمة.

[3] انظر تحليل القناع، سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، الأردن، ط١، ١٩٩٥، ص١٣٤-١٣٥

وجميع عروش الأرض [1]

ويستمر المهندس في محاولات الإغراء، مصورا للزوجة أنه قادر على اختراق حصون تيمورلنك، وأعين حراسه، لأن الحب يصنع المستحيل، ولعل بسيسو يرمز بهذا إلى قدرة الفنان على اختراق حدود السلطة وحصونها، بحيث تتحول الزوجة لتصبح قضية الفنان التي يبذل كل جهده في سبيلها:

مولاتي
حرسك تحت الأسوار وشرفتك بعيدة
لكني أملك شرياني حبلا
والعاشق يده تمتد إلى الشمس
هذه هي يا مولاتي معجزة الحب[2]

ويكشف النص عن أن إصرار المهندس على طلبه جعل الزوجة تطلب منه أن يقبلها، لكنه لم يستجب لها فورا، إذ يريد إشعارها بأنه لا يريد القبلة لحاجة في نفسه، إنما لأنها هي محتاجة إليها، وسوف ينزل عند رغبتها، على الرغم من علمه بمحاولة تيمورلنك القضاء عليه، حين يعود ويعلم بالأمر:

مولاتي
تيمور على أبواب سمرقند، وتيمور هو الله
ملائكة الله، شياطين الله
بطانته، عسكره، ماذا أفعل؟
القيصر مولاي
لكني من أجلك سأخون القيصر
فعناقيد البرق ضفائر شعرك[3]

ونرى كيف نجح المهندس في جعلها هي الراغبة بالقبلة، وهنا تدرك الزوجة أن زوجها لن يسامحها إذا علم بذلك ، مما دفعها إلى خلق مسوغ لفعلتها هذه، بأنها إنما

---

[1] الأعمال الكاملة/٣٧٠

[2] نفسه / ٣٧١

[3] نفسه / ٣٧٢

قامت بذلك في سبيل سمرقند وشعبها، وأنها مستعدة للتنازل عن حقها الشخصي في سبيل المصلحة العامة:

قبلني فوق الكف الراعشة على الخد

قبلني باسم سمرقند[1]

ثم تبدو قضية صراع الفن مع السلطة أكثر جلاء في النص؛ حين يعلن القناع -الشاعر- أن قدر الفنان الملتزم أن يستمر في معارضته السلطةَ فيكون في ذلك حتفه:

هذا هو يا مولاتي قدر الشاعر

يرفض نيشان القيصر

يرفض خبز القيصر

يرفض خمر القيصر

ويعربد سكران ومن جرعة برق

يقتله البرق ويحييه البرق[2]

وهنا يتضح البعد الذي أراده الشاعر بالقبلة، فهي الرسالة التي يحمل الفنان مهمة تبليغها على عاتقه، على الرغم من محاولات السلطة قمعها ومطاردتها:

فسيأتي يوم ستطارد فيه

حتى الموت القبلة

وتُطارد فيه سرر العشاق

ويُطارد كأس الخمر

وبيت الشعر

وستُقطع رأس العصفور

وتُعلق فوق السور[3]

ثم تصبح سمرقند نفسها رمزا للعالم الإنساني،الذي لن يظل أبناؤه خانعين لأصحاب السلطة، فهم ليسوا أكثر من بقايا أسطورة، وأنقاض تنين، لا يملكون للشعوب

---

[1] نفسه / ٢٧٢

[2] نفسه / ٢٧٢-٢٧٣

[3] نفسه / ٢٧٣

نفعا ولا ضرا:

وعصافير سمرقند
لن تلتقط سنابلها
من تحت أظافر تيمور
ماذا يا مولاتي بقي من التنين؟
ماذا بقي سوى أنقاض مخالبه المكسورة؟
وبقايا أسطورة[1]

نلحظ كيف جسد بسيسو في قناعه، صراعه مع أصحاب السلطة، ومطاردتهم لكلماته، ومواقفه القائمة على المقاومة، والإصرار على التحدي، على الرغم من كل محاولات القمع والتعتيم التي تسلكها السلطات مع الأوفياء من الناس، بحيث تنازلت السلطة -الزوجة- عن بعض حقوقها أمام رسالة الفن، وكذلك الأمر فقد استطاع الفن أن يحقق مكاسبه في بيت السلطة نفسها.

* * * * *

ويوظف الشاعر شخصية الشاه رمزا للقوى الخارجية التي تتسلط على الأمة وتحاول القضاء عليها، إذ يبدو في أحد المواضع رمزا للاحتلال الذي يشهر في وجه الأمة خناجره، ويسعى إلى هزيمتها، ويرى بسيسو أن هذا لن يتحقق، لأن أبناء الأمة ماضون في ثورتهم:

أتحلمين
وأنت في إغماءة المطاف
أن تكسري الأصداف
وتقطفي من الصدور لؤلؤ الربيع
لكي تزيني به صقيع
ليران (شاهك) القزم[2]

وتبذل هذه القوى الخارجية مساعيها للإيقاع بالأمة، فتلجأ إلى القمع والعنف في

---

[1] نفسه / ٣٧٤
[2] نفسه / ١٣٤

سبيل ذلك، فلا تُبقي ثائرا إلا تزجه في السجون، حتى لا يظل أحدهم قادرا على التحريض على الثورة:

كبرت في القفص الأشبال

والغابة تحت بساط الشاه

الكأس الأولى آه[1]

ويغدو الشاه رمزا للسلطة العربية التي تسعى جاهدة لقمع الشعوب، لتتمكن من الاستيلاء على مقدراتها، مما يجعل الشاعر يعلن ثورته على تلك السلطة، على الرغم من علمه بأن مصيره القتل لا محالة، إلا أن هذا لا يمنعه من المقاومة، لإيمانه بحتمية الموت في سبيل الأمة والأرض:

يا كلَّ عشيقات قراصنة العالم

أنتنَّ شهودي

ألقيت القفاز بوجه الشاه

فكُنَّ شهودي

أنا أعرف أني سأموت

لم أحمل سيفا طول حياتي

لكني سأبارز وأقاتل

وأنا أعرف أني سأموت[2]

ويصبح الشاه رمزا للحاكم المتسلط الذي يتسلح بالقوى العالمية، يطيع أوامرها ويحرص على إرضائها، لكي يتمكن له حكمه:

وشاةٌ خلفه الشاهات

تعطيه عساكرها

لكي يلعب

وكي يغلب

---

[1] نفسه / ٢٣٤

[2] نفسه / ٤٤٣-٤٤٤

وكي يبقى له الملعب[1]

ويكشف الشاعر سذاجة الناس الذين تماهت عليهم شخصية الشاه، ويتجاوز في ذلك انتقاده لزعيم واحد، إذ يرى أن زعماء الأمة كلهم (شاهات)، وتمثل خديعتهم أمام عينه:

أكان الشاه والشاهات فينا

في أصابعنا

ولم نعرف؟

أحقا لم نكن نعرف[2]

ثم يخرج الشاعر إلى حقيقة لا مِراءَ فيها، مفادها أن الأمة العربية لم تزل منذ القديم، تعاني من تآمر حكامها الذين يستغلون خيراتها، لتحقيق نفوذهم وأطماعهم، وتصيير الأوطان مسرحا لخيانتهم ورفاهيتهم:

وكم شاهٍ أقام على أصابعنا

أقام هناك في فندق

أقام هناك في خندق

أقام ولم نكن نعرف

أحقا لم نكن نعرف؟[3]

* * * * *

وآخر الشخصيات في هذا المجال شخصية لينين[4]، يجسدها بسيسو رمزا للثورة الماضية في تحديها محاولات القمع، فتمثل فجرا ساطعا تعيشه الأمة على آثار أولئك الذين بذلوا أرواحهم

---

[1] بسيسو: ديوان القصيدة / ٥٤

[2] نفسه / ٥٤

[3] نفسه / ٥٥

[4] فلاديمير ايليتش أوليانوف (لينين) ١٨٧٠-١٩٢٤، ترك للحركة الشيوعية العالمية تعاليم ثوريةعظيمة، تشكل معينا لا ينضب في الفكر الثوري، مما ساهم في انتصار الاشتراكية الشيوعية على الرأسمالية، انظر أوبتشكين وآخرون: لينين"موجز ترجمة حياته" ترجمة دار التقدم، موسكو، د.ت ص.٢٦٠.

لقد أسس لينين عام ١٨٩٥ "عصبة النضال من أجل تحرير الطبقة العاملة" كأول خطوة على طريق تشكيل حزب ثوري من نوع جديد، وأصبحت اول منظمة روسية تشرع في نشر الأفكار الماركسية على أوسع نطاق في صفوف الجماهير.انظر فؤاد عبد الحليم: لينين، عن حزب من نوع جديد، مترجم، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٨٢، المقدمة.

لقد أدرك لينين واقعه إدراكا ثوريا، وعايش هذا الوضع معايشة حارة، وشارك في صراعه، وتناقضاته، حتى وهو على قمة السلطة، مشاركة فاعلة، انظر غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ / ٣٤

في سبيلها:

نجمة من كل شغّيل على أرض لينين

نجمة من عمال المحطات البعيدة

فردوا الرايات مثل الأجنحة

لن تمر الأسلحة[1]

ويغدو لينين عند الشاعر رمزا للكادحين من أبناء الشعب الذين لا يستسلمون لسياط الجلادين، فهم ماضون في ثورتهم،وليسوا على استعداد للركوع لمغتصبيهم، والكف عن الثورة، فلا يداخلهم خوف من مواجهة الأعداء، حتى صاروا أعلاما مشرعة من النضال المستمر، يتحدّون أعداءهم ولا يعطونهم فرصة الهرب:

المهرب أين المهرب؟

لم تُقهر أطفال لينين ولم تُغلب

قد كذب المخلب

قد كذبت كل عصيّ الجلاد فلم تركع

في أبي زعبل

أطفال لينين ولم تُهرع[2]

وفي قصيدة بعنوان (قصيدة فلسطين إلى لينين) يجسده بسيسو رمزا لقائد الثورة الحكيم الذي يوجهها إلى النصرمعلنا لحظة تغيير التاريخ، بحيث يقف الناس كلهم إلى جواره، ويعملون بتوجيهاته، فيولد العالم من طلقات مدافعهم:

كان لينين وكانت فوق أصابعه

تتجمع كل الأشجار السرية والعلنية

كانت لحظة إبداع العالم

كانت لحظة إعطاء العالم

اسما آخر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٨٠

[2] نفسه / ٣١١

والثورة شاعر

والعالم يولد من لمسة إصبع

من طلقة مدفع[1]

ويدعو بسيسو إلى جعل لينين قافية لقصائد شعراء فلسطين، لتوحي بمعنى الثورة الحقيقية في طريق التحرير " **حتى آخر قافية في حوصلة الشاعر/ ضد السكين** "[2]، فالذي لا يكون ثائرا كلينين لن تقبله فلسطين، وسوف تلقي به بعيدا عن طريقها، لأن الثائر الذي ترضى الأرض عنه ، هو الذي يقود الثورة بنفسه، ويعلّم الأمة كيف تكون التضحية مبرّأة من أي هدف سوى الدفاع عن حقوق الشعوب وكرامتهم:

تُلقى الأشجار المقطوعة في النهر

ويسحبها التيار

والموجة مسمار

ولينين يدق الموجة في الشجر

مسامير ويصنع للفقراء سفينة[3]

ويصبح لينين -في رأي الشاعر- الثائر الأول الذي وقف في وجه القراصنة، لينتزع منهم حقوق فقراء الأمة وكادحيهم، ويدق المسامير في أعناقهم:

أعطيكَ ضفائر هذي الزيتونة

قبعة يا أول بحّار

يا أول قبطان

يا أول من دق الموجة مسمارا

في عنق القرصان[4]

وفي موضع آخر يتبدى لينين ملهما لثورة بسيسو، وسيقف باسمه في وجه القياصرة ويتحداهم، معلنا قرب زوال عهدهم:

---

[1] نفسه / ٥٨٥-٥٨٦

[2] نفسه / ٥٨٧

[3] نفسه / ٥٨٨

[4] نفسه / ٥٨٨

لينين
باسمك ألقي قفازي
وأختار شاهدي
وأستلُّ سيفي
وفي الساحة الحمراء
حيث ستون نجمة على فمي
أصيح هذا دمي
يا قيصر الشتاء
لا خطوة إلى الوراء[1]

* * * * *

[1] نفسه / ٦٦٢

ثالثا: الشخصيات العامة

ونقصد بها تلك الشخصيات التي لم تكن في دورها التاريخي ضمن الفئتين السابقتين، بل كانت من عامة الشعب، لكنها لعبت دورا بارزا في تاريخ الأمة، بين ثوار يسعون لخلاص الشعوب، فيقعون ضحية لتآمر الآخرين عليهم، وبين متآمرين لا يعنون بمصلحة الشعوب، فيساعدون السلطة في توطيد حكمها.

١

ومن بين هذه الشخصيات تبرز صورة أبي ذر الغفاري ضمن قناع للشاعر، يعبر من خلاله عما يعجز عن البوح به صراحة ، إذ يشعر أبو ذر بالضجر والسأم من الجنة التي هو فيها ، ويرى بأنه منفي هناك كما كان منفيا قبل الموت، فيعود ليكمل رسالته على الأرض من جديد:

يصيح متٌ لم تزل
بقية من الكلام في فمي
نُفيت مرتين مرة هنا
ومرة هناك في الحديقة المعلقة
بلوت صحبة الملائكة
بلوتها، سئمتها
ضجرت من ولدانها المخلدين وحورها المزوّقة
وخمرها المعتقة
وعدت يا معاوية[1]

ويخرج أبو ذر من قبره حاملا شعار الدعوة إلى إعدام الفقر، فيحارب بالكلمة لا بالسيف، متخذا من الكلمة الصادقة سبيلا للثورة والمعارضة، فيقف في وجه السلطة، رافضا تصرفها في قوت الشعب، وهنا يتخذ بسيسو من الغفاري وسيلة للكشف عن مصدر ثروة السلطة التي لم تتحقق إلا على حساب الشعوب الجائعة، فتغرق بملذاتها، وإعلاء قصورها، وتجعل من الشعوب سياطا تضرب بها من يعارضها:

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٥٩-٢٦٠

لمن ثمار هذه السيوف
قاتلت في البحار والقفار
وساقت الرياح والرماح للخليفة القعيد
ألف مركب، وألف هودج
من الذهب
وصار للولاة ألف قينة
وألف قصر
وألف بئر خمر
وألف فم[1]

إن هذه الحال تستوجب من الغفاري المعاصر أن يعلن خارجيته ليتهم رموز السلطة بالسقوط والخيانة، غير عابئ بما يعود عليه ذلك من نفي أو مساءلة، فنراه مصرا على إبلاغ رسالته ، متيقنا من أن أي خلل يصيب أمانة الحكم، أو عدالة الثروة، يشكل خطرا يجب دحضه ومعارضته[2]، ويرفض في سبيل هذا ما تحاول به السلطات إسكاته، من منحه الثروة والمناصب:

في كل ليلة يدق بابيَ السياف
كيس النضار في يمينه
والنطع في يسراه
يقول لي أثقلت بالكلام
كفة الميزان
يقول كانز الدماء في العروق
معانق الخيول في نهاية الطريق
يا صاحبي حذار
من سقطة اللسان

[1] نفسه / ٢٦١

[2] خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب، لبنان، ط٢، ١٩٧٣، ص ٩٤، وما بعدها.

فبغلة الأمير خلف هذه الجدران

تسمع الكلام

أميرنا حباله طويلة

وسيفه قصير [1]

ونرى كيف يكشف النص صراحة عن ثورة أبي ذر المعاصر، على الذين يكتنزون الأموال التي تجنيها لهُم شعوبهم، ويمنعونها عنهم، ولا يكتفي الشاعر بثورته وحده، بل يختم قناعه بالدعوة إلى ثورة عارمة، يسانده فيها الشعب، ويعلن التمرد والمعارضة:

من سوف يعطي غمده للسيف كي يموت؟

من سوف يعطي جلده

من هذه الحيات لي كفن؟

من سوف يكسو الريح في القفار

ثوبه الوحيد؟

لو تهتدي إليَّ أيها الصديق[2]

وتذكرنا هذه التساؤلات التي ختم بها الشاعر قناعه، بحوار دار بين الغفاري وزوجه حين دنا أجله، حيث رأها تبكي، فسألها:" فيم البكاء، والموت حق؟ فأجابت: لأنك تموت وليس عندي ثوب يسعُك كفنا"[3]، ويعيد الشاعر التساؤل نفسه، ليؤكد للشعب أن الثورة تستوجب من المرء أن يضحي بكل شيء ما دام قانعا بأهميتها في التغيير، فالأمة –في رأيه– بحاجة شديدة إلى غفاري جديد، يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعية، وينصف الفقراء والجياع من أطماع السلطة.

وضمن النص السابق نجد بسيسو يوظف شخصية بلال بن رباح –مثال الصبر والتضحية في سبيل المعتقد– رمزا للثورة القادمة، التي تهدد أصحاب السلطة الذين يكنزون الذهب والفضة على حساب الشعب، فيجعل الشاعر من آذان بلال إعلانا للثورة التي أطلقها الغفاري على السلطة المعاصرة:

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٦١-٢٦٢

[2] نفسه /٢٦٢

[3] خالد محمد خالد: / ٩٧

يا أيها الذئابْ

قسمتم الأسلابْ

فللمهاجرين حفنةٌ من الزقومِ

جرعةٌ من الغسلين للأنصار

بلال لم يزل مؤذنا

في ثقب إبرةٍ بلال[1]

ثم يعتري صورة بلال عند بسيسو شيء من التحول، فيجعله رمزا لآخِر أولئك القادرين على الصبر والسخرية من الأهوال، فبعد وفاة بلال لم يعد على الأرض من يفتح فمه بكلمة، فقد ذهب بلال، وذهبت معه صيحة الرفض (أحد، أحد):

كان بلال يؤذّن في جرة

كان العبد المؤمن يملك فمه

لكن من يملك منا فمه الآن

ويؤذن في إبريق أو جرة

أو في ثقب الإبرة[2]

٢

ومن الشخصيات التاريخية شخصية عمار بن ياسر، الذي تحمل ألوان العذاب والتنكيل، حتى صار رمزا للصراع مع زمن القهر والظلام، وعدم المبالاة في سبيل تحقيق الهدف المنشود[3].

ويغدو عند بسيسو رمزا للقوة الضائعة التي تحتاجها الأمة لنصرتها، حيث بسط العدو نفوذه على الأرض، وأقام فيها مستعمراته دون أن يرد عليه أحد، وتبرز هذه الصورة ضمن قصيدة بعنوان (إكليل نار إلى عمار بن ياسر):

شجر الزقوم قد أخصب

لم يسقط مطر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٦٠

[2] نفسه / ٤٤٩

[3] يوسف أبو صبيح: المضامين التراثية / ٨٥

ولدت أصنامك السود حجر

وأبا صار هبل

خبّأ الليلُ القمر

فالقرابين طيور وشجر

ونجوم وبشر

فكلي عينيك يا أم هبل[١]

ويرى الشاعر أن أعداء الأمة يتكاثرون فوق أرضها، ويلفون نجومها وأقمارها بظلامهم، ولا بد من عمار جديد، يقف في وجههم ليضرب لهم أنموذجا في الصبر، والتضحية، ومواجهة الظلم في سبيل النصر، سريعا قبل فوات الأوان:

خبّأ الليلُ القمر

وتعالي لنار عمار

فقد دق لك الطبل الحطب

وكُليه وهو في أقماطه

هذا الحجر

قبل أن يحبو وأن ينمو

وأن يغدو صنم[٢]

٣

ويعبر الشاعر عن تآمر السلطة على الشعوب من خلال ما يجري مع الحسين بن علي، الذي توجه إلى الكوفة حين دعاه أهلها بعد تولي يزيد بن معاوية الخلافة، فبعث إليه يزيد جيشا بقيادة عمر بن سعد بن أبي وقاص لقتاله، فخذله أهل الكوفة، كما خذلوا أباه من قبل، فقُتل وجيء برأسه إلى يزيد[٣]، ويرى بسيسو أن الذين خذلوا الحسين في كربلاء هم أنفسهم الذين يخذلون الأمة اليوم ويتآمرون عليها:

تموت في الخريف مرة

---

[١] الأعمال الكاملة / ٢٦٧

[٢] نفسه / ٢٦٨

[٣] السيوطي: تاريخ الخلفاء /٢٠٧-٢٠٨

وفي الربيع مرتين

يستيقظ الشتاء في غصونها

ويأكل اليدين

رأيته في كربلاء

تحت راية الحسين

صهيل سيفه مع الحسين

وفوق سيفه قصيدة منقوشة

في مدح قاتل الحسين[١]

فالشاعر يجعل من أولئك الذين لا تهمهم مصائر الشعوب، سببا في نكسة الأمة، وأساس هزيمتها، على الرغم مما يبدونه من ود وحرص على المصلحة العامة.

٤

ومن بين هذه الشخصيات يجسد بسيسو شخصية النخّاس رمزا للحاكم أو السلطان المتآمر على الأمة، والذي لا يتورع عن بيع الوطن للعدو بأبخس الأثمان:

صاح النخّاس تقدم، بالحنجرة الملعونة

والمحشوة بالحطب

خذها لا تخجل

خذ راية وطني

ما أرخصها بجناح من ورق

أو سيف من خشب

ضفّر منها إكليلا من ريش

لتزيّن رأس –الديك الهرم–[٢]

ويدل هذا الثمن الذي يبيع به النخاس أرضه على هوانها في نفسه، فلن يكتفي ببيعها، بل سيكون عونا للأعداء في قمع أبناء الأمة الثائرين، والسير بهم نحو السجون "**سقط الأسد،**

---

[١] الأعمال الكاملة / ٢٩٥

[٢] الأعمال الكاملة / ١٦٣

وجرّ النخاس الأشبال "[1].

ولا تقتصر هذه الصورة عند بسيسو على الحكام المعاصرين حسب، بل تنسحب على حكام الأمة عبر العصور، فقد كانوا نخاسين متقنعين، يوهمون الأمة بالوقوف إلى جانبها، ويتخذون من الشعراء المتكسبين وسيلة تساعدهم على تحقيق سطوتهم، أما من يعارضهم من الشعراء، فإن مصيره المطاردة والقتل:

ونخاسنا عبر كل القرون
يبدل جلدا وحافر
ينادمه في ليالي السهاد الطويلة شاعر
يطارد شاعر
ويملأ مخلاة شاعر
ويقتل شاعر[2]

ويشير الشاعر إلى وجود فئة من الشعراء المتملقين، لا تكتب الشعر إلا إرضاء للحكام، فتصور شعرها بخورا يقود الحكام إلى مخدع قصائدهم، فتسترخص هذه الفئة أشعارها في سبيل تحقيق مكاسب ذاتية قائمة على المداهنة، بصرف النظر عن الرسالة التي يجب أن يحملوا لواءها:

طوبى للشعراء وللقوادين وللزعماء
البرق الأسود قد طفح من الكاس
حملت جارية الشعر الشمعة
لتقود لمخدعها النخاس[3]

ثم تنحرف هذه الصورة ليصبح النخاس رمزا للشعراء المعاصرين الذين أصبحوا يتاجرون بقصائدهم، ويتخلون عن واجبهم تجاه الأمة، ومع ذلك لم يهجروا الشعر:

لكن ما أكثر من كانوا شعراء
وصاروا نخاسين

---

[1] نفسه / ٢٣٣

[2] نفسه / ٤٢٦

[3] نفسه / ٤٩٤

مرابين

وما هجروا الشعر[1]

٥

وتظهر في ديوان الشاعر شخصية السياف مسرور الذي لاحق بسيفه البرامكة، وقضى عليهم زمن هارون الرشيد، ويجسدها بسيسو رمزا للسلطة التي تتعقب الشعراء وتسعى إلى قمعهم وتجميد فكرهم، حتى لا يتمكنوا من تبصير الأمة بحقيقة أمرهم:

لا تسمعي اسطوانة

لا تفتحي كتاب

لا تقرأي جريدة

هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة

(كبرمكية) يتبعها بسيفه مسرور[2]

ويرى الشاعر أن مسرورا لا ينفك من القديم يتابع الفكر ويتعقبه، ويحاول منع الشعوب من تكوين ثقافتهم التي تبصرهم بما يدور حولهم، وتعينهم على عدم الخضوع لسياط الجلادين:

رؤوسنا على موائد الجريمة

كأنها الأقمار في صحونهم تدور

كأنه يولد من رقابنا

في كل عصر يا حبيبتي (مسرور)[3]

٦

وآخر الشخصيات التاريخية عند بسيسو، تطالعنا شخصية عطيل (أوتيلّو) -بطل مسرحية شكسبير- يجسده رمزا للإرادة المسلوبة التي سعت السلطة جاهدة لتغيير موقف صاحبها، وتطبيعه بحيث يصبح آلة تسجيل تؤدي ما تسعى إليه السلطة من جعله ناطقا باسمها.

---

[1] نفسه / ٣٤٤-٣٤٥

[2] نفسه / ٣٣٧

[3] نفسه / ٣٣٨

وتظهر هذه الصورة ضمن قصيدة بعنوان (يوميات ملقن مسرح) ويصور الشاعر سعي السلطة إلى ضمه إلى صفوفها، والإخلاص لها، لكن عطيلا[1] يأتيه على المسرح، ويحذره من استغلال السلطة -ديدمونة- أشعاره لجعله قاتلا، كما استغل الوشاة طيبته وأوغروا صدره على زوجه فقتلها:

عُطيل مرَّ من هنا وصاح بي:
حذار
من ديدمونة الليل
وديدمونة النهار
فلم أزل أحمل غيرتي
من مسرح لمسرح
وديدمونة
أخنقها في كل ليلة
أصبحت قاتل
أنا الذي هوايتي جمع البلابل[2]

* * * * *

[1] أتيلّو (عطيل): عربي بدوي يقضي حياته في البندقية، ويلتحق بجيشها، ويصبح قائدا للجيش بسبب إخلاصه، ويحب نبيلة تدعى (ديدمونة) ويتزوجها، ويخرج للقتال في قبرص ويأخذها معه، هي وملازمه (كاسيو) وحامل لوائه (ياجو)، الذي يشعر بالحسد تجاه عطيل، فيجد من ديدمونة منفذا يبعد به عيطلا عن طريقه، فيعمل على إثارة شكوكه بوجود علاقة بين زوجه وبين كاسيو، ولما كان عطيل يظن الناس صادقين أوفياء مثله، يصدق مقالة ياجو، ويطلب منه أن يقتل عشيق زوجته، ويقوم هو بقتلها، وبعدها يعلم من زوجة ياجو أنه قتل ديدمونة خطأ، فيعترف بفعلته، ويُجرد من منصبه، فيزحف على ركبتيه حتى يصل سرير زوجته، ويموت بجانبها حزنا وألما. انظر، وليم شكسبير: عطيل، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥

[2] الأعمال الكاملة / ٣٢٥-٣٢٦

الفصل الرابع: التراث الأدبي

"التناص"

- التناص الديني

- التناص الأدبي

- التناص التاريخي

الفصل الرابع: التراث الأدبي "التناص"

شاع مصطلح التناص في النقد الغربي منذ الستينيات من هذا القرن، ويجمع النقاد على أن (جوليا كريستيفا) هي أول من استخدمت هذا المصطلح[1]، والتناص عندها تداخل نصيّ، وتقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، أو هو التقاطع المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة[2]، وقد تعمق هذا المصطلح عند (رولان بارت) فأشار إلى أن البحث عن مصادر النص، أو مصادر تأثره، تشير إلى أن الاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر، لكنها مقروءة، فهي بنظره اقتباسات دون علامات تنصيص[3].

ويرى بارت أنّ تداخل نصّ قديم في نصّ معاصر يستلزم محاولة تضييق المسافة بين القراءة والكتابة،وإزالة المسافة بين القارئ والنص، لتحقيق نوع من شفافية العلاقات الاجتماعية بين النص والقارئ، أو على الأقل شفافية العلاقة اللغوية، باعتبار النص مجالا تتحرك فيه اللغات جميعها بحرية دون أن تستطيع لغة ما تحقيق سيطرتها على الآخرين[4].

ويعلق صبري حافظ على رؤية (بارت) للنص بأنها لا تهتم بحقيقة عدم وجود النص في عالم مليء بالنصوص حسب، بل يعيش النص في عالم من الموجودات، لها آلياتها وحركاتها المختلفة، كما أنها تدفع إلى مزيد من التأمل في طبيعة النص الخاصة " ليس باعتباره تحويلا من صورة قديمة هي صورة العمل الأدبي،ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة، وأنساقها، وعلاقاتها الداخلية المتفاعلة "[5].

ويعرض كاظم جهاد لمفهوم التناص عند عدد من النقاد، فهو عند (لورون جيني): "النص الذي يتشرب تعددية من النصوص، مع بقائه متمركزا بمعنى خاص به ... معنى جامع يضمن للكاتب أبوّة نصّ بفعل ما يمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحويلات، بدونها ما من تناص"[6].

---

[1] احمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٩، ص١٠٢

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٢١

[3] أحمد الزعبي: التناص- نظريا وتطبيقيا- مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص١٠

[4] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، القاهرة/ ط١، ١٩٩٦، ص٥٣

[5] نفسه / ٥٣

[6] كاظم جهاد:أدونيس منتحلا،دراسة في الاستحواذ الأدبي، وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي،ط٢، ١٩٩٣،ص٣٤

أما التناص عند (جيرار جينيت)، فهو كل ما يضع النص في علاقـة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى[1]، في حين يرى (أندريه توبيا) أنه تقاطع للنصوص في نص بذاته، بحيث يعمل النص الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّال للمؤلف الجديد[2].

ولا تبتعد التعريفات السابقة للتناص عما جاءت به كريستيفا -إلى حد بعيد- ويعمد أحمد الزعبي إلى هذه المفاهيم ليصطنع منها رأيا يقوم على أن "يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس، أو التضمين، أو التلميح، أو الإشارة ، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[3].

ويكشف النص السابق عن وجود جذور لمثل هذه الدراسة في النقد العربي القديم، حيث عالج النقاد القدامى هذه النظرية تحت مسميات مختلفة، وجاءت دراساتهم تركز على النص -شفويا أو مكتوبا- ووجهت عنايتها إلى دقائقه، لتقديم أوسع الدراسات في فهم جزئيات العمل الإبداعي ، والتعرف على ملامحه البنائية ، فوازن النقد القديم بين النقد النظري والنقد التطبيقي، ليصل بمقومات النقد الأدبي إلى درجة من الوضوح مكنته من عقد الموازنات والوساطات ، وفرز الدخيل والمنحول ، وتتبع صور السرقات في وقت مبكر من تاريخ هذا النقد[4].

فقد جعل النقد العربي النصَّ مدار اهتمام التجربة النقدية، قبل أن يخرج النقد المعاصر بمفاهيم جديدة عن بنية النص، وخصائصه الشكلية، وتفاعلية النص، التي تعرف الآن باسم التناص[5]. إذ ليس التضمين، والاستشهاد، والاقتباس، والاستعارة، والتخيّل، وما إلى ذلك من مسميات، إلا مصطلحات قد تدخل في باب التناص، إلا أن لفظة التناص قد تعمقت في الدراسات الحديثة لتشمل عناصر وموضوعات نصية كثيرة غير التي عُرفت عند السابقين، كما

---

[1] نفسه / ٣٧

[2] نفسه / ٥٨

[3] أحمد الزعبي: التناص / ٩

[4] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي /٤٨

[5] نفسه / ٤٨

أن اهتمام النقاد المحدثين بهذا الموضوع جعله يحتل مكانة بارزة في النقد المعاصر[1].

ويشير صبري حافظ إلى أن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ، بل يظهر ضمن عالم من النصوص الأخرى، فيحاول الحلول محلها، أو إزاحتها من مكانها، فقد يقع النص في ظل نصوص أخرى، أو يتصارع مع بعضها، أو يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر، مما يترك بصمات على النص الجديد،لا يقل في تأثيرها عن فاعلية النص الأصلي، ومع ذلك فلن يتمكن من الإجهاز على النص القديم كليا، أو إزالة بصماته عليه، ومن هنا فثمة علاقات وروابط تجمع النصوص بعضها مع بعض،ويستحيل معها أن يكون النص الأدبي مستقلا عن غيره من النصوص[2]،فالتناص يُكسب النص جانبا مهما من قيمته ومعناه، مما يمكننا من استجلاء المعاني التي يطرحها، ويعمق فهمنا لها، كما يمكننا من طرح عدة توقعات حين نواجه النص،فيُشبع فينا هذه التوقعات، ويزودنا بالمسلّمات التي تعيننا على فهم النص الذي نتعامل معه،والتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته الخاصة، فينميها ويرسخها، ويضيف إليها، فللتناص بؤرة مزدوجة يلفت من خلالها الانتباه إلى النصوص الغائبة فتتخلى عن استقلاليتها، ويدعو إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشيفرة خاصة تساعد على فهم النص الذي نتعامل معه، وتفضُّ مغاليقه[3].

ولعل الوظائف التي طرحها محمد مفتاح للتناص تساعدنا في إلقاء الضوء على الموضوع على نحو ييسّره لنا فهما وعمقا، فالتناص عنده:-

- فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة؛ وهذا مفهوم يجعل التناص شكليا محضا.
- تحويل للنصوص وتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها.
- امتصاص للنصوص يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده.
- تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة[4].

فهو يرى التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي

---

[1] أحمد الزعبي: التناص / ١٥-١٦

[2] صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي / ٤٩-٥٠

[3] نفسه / ٥٨

[4] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٢١

دونه، إذ يستوجب أن "يكون هناك مرسل متقبّل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية"[1].

ويجعل أحمد قدّور التناص في قسمين:

الأول: غير مقصود، وغير واضح،تتفاعل فيه النصوص ضمن عملية إنتاج النص، ويكون على شكل تضمينات مجهولة الصاحب، ترد بصورة تلقائية أو لا واعية،دون اصطناع علامات تنصيص، وينبع هذا النوع من أن كل نص مبني على تراث ضخم من نصوص متغلغلة في المخزون الثقافي للمبدع، يتم استدعاؤها لا إراديا لحظة الإبداع الفني.

الثاني: قصديّ يعي فيه المبدع ما يفعل حين يدخل في معارضة أو نقل صورة، أو تعبير، أو موقف بأي شكل من الأشكال، وهذا القسم أظهرُ من سابقه لأنه ينكشف لدى القراءة الأولى غالبا، وإن خفي أحيانا، فإنه ينكشف سريعا عند تحليل النص، وينبئ بانتمائه إلى نص غائب، أو قصة معينة، أو إشارة إلى إيقاع شعري لقصيدة لها حضور لدى الجمهور[2].

ويحدد قدّور ثلاثة مناحٍ لطريقة دراسة التناص، تقوم على:

١.النظر في النص الغائب بحسب مرجعه وموقفه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

٢.النظر في الشكل الدلالي للتوظيف،وهو الشكل الذي ينبئ بالنص الغائب، كأن يكون الشكل نصا محددا،أو مفردات تعاد صياغتها، أو معطيات دلالية، دون نقل أي مبنى من النص الغائب.

٣.النظر في وظائف هذا الشكل الوارد أو المحال عليه، من النواحي اللغوية والبلاغية -النقدية والموسيقية- والاعتماد في استخراج ذلك كله يكون على معطيات العمل الإبداعي من داخله[3].

وبناء على ما تقدم، فلا يمكن دراسة التناص إلا من خلال إرجاع النص المتداخل في النص الجديد إلى معطياته القديمة، وبيان مدى إفادة الشاعر من دلالة النص القديم، وستقوم الدراسة في هذا الفصل باستقصاء نماذج التداخل النصي في شعر بسيسو، وتتبع

---

[1] نفسه / ١٣٤-١٣٥

[2] أحمد قدور: التناص وإشكالية المنهج، بحث مرقوم على الآلة الكاتبة، مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩، ص١٠-١١

[3] نفسه / ١٨

الجذور التاريخية لهذه النصوص، وملاحظة مدى توافق دلالتهـا مـع المعطيـات الجديـدة، أو إضافة الشاعر إليها سعيا وراء تعميق رؤياه المعاصرة، ومدى نجاحها في التعبير عما يطرحـه من موضوعات، وتيسيرا للبحث ستتم دراسة التناص ضمن ثلاثة أقسام:

– التناص الديني : ونقصد به استحضار بعض الإشارات التراثية الدينية عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الكتـب المقدسـة، بحيث تتداخـل هذه النصوص مع النص الأصلي للشاعر، وتنسجم مع السياق لتؤدي غرضا فكريا أو فنيا، يعمق رؤيا الشاعر المعاصرة في موضوعه الذي يطرحه، فيتبلـور الحـاضر مـن خـلال تجربـة الماضي.

–التناص الأدبي : وهو تداخل نصوص أدبيـة –قديمة أوحديثة، شعرا أو نثرا– مع قصـائد الشـاعر، بحيث تكـون منسـجمة ودالـة علـى الفكـرة الـتي يطرحهـا، أو الحالـة الـتي يجسدها،فيعمل التناص على جعلها أشد عمقا، وأكثر تعبيرا وتأثيرا وفقـا لمـا يقتضيـه حـال الخطاب.

–التناص التاريخي: ويقوم على دراسة ما يتداخل من نصوص تاريخية مع نصوص الشـاعر، بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع الحدث الذي يرصـده، فتـؤدي لديـه غرضـا فكريا أو فنيا جديدا.

أولا: التناص الديني:

١

يعمد الشاعر إلى استيحاء نصوص دينية -قرآنية وإنجيلية- فتتداخل مع قصائده بما يثري فكرته، ويعمق رؤيته للأحداث المعاصرة، فيضفي النص القديم على النص الجديد قوة في التعبير تساعد الشاعر على نفث ما يجول في صدره من فكرة، ومن الأمثلة قوله:

أتحلمين؟

أن تسحبي نابلسنا حديقة الثوار

أن تسحبي سلفيت

بما غزلت من خيوط عنكبوت[1]

ويفيد هنا من مضمون قوله تعالى:" ***وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت***"[2]،ليشير من خلاله إلى أن القيود التي اصطنعها الاحتلال اليهودي لفلسطين، إنما هي قيود واهنة لن تمنع الشعب عن مواصلة المقاومة والثورة،فهي أشبه بخيوط عنكبوت تعجز عن تقييد أحد أو سلبه حريته.

ومن هذا الباب قول الشاعر:

وتنحنح، بسمل، حوقل

وأواء النطاح وصاح

ليس على مولانا السلطان جناح

فالقسمة غلبت، والعبرة في النية

لا أين تسير القدمان[3]

فيستوحي بسيسو مضمون الاية الكريمة " ***وليس عليكم جناح فيما أخطأتم به ولكن ما تعمدت قلوبكم***"[4]، ليشير إلى أولئك الفقهاء الذين يبحثون عن مخارج لسقطات السلاطين، في سبيل حصولهم على المال، فيحرّفون الحقيقة الدينية والعلمية خدمة لأهدافهم

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٤

[2] العنكبوت / ٤١

[3] الأعمال الكاملة / ٢٩٣

[4] الأحزاب / ٥

الذاتية،وقد نزلت هذه الآية لتنفي الذنب عن المؤمنين في نسبتهم أولادهم بالتبني إلى غير آبائهم، إذا كانوا قد فعلوا ذلك خطأ، إنما الذنب والإثم فيما تعمدوا نسبته إلى غير أبيه من أولئك الأولاد،واعتمادا على مضمون الآية يجعل الفقهاء المزورون مضاجعة الوالي لأحد غلمانه في شهر رمضان أمرا لا يعود عليه بالإثم، لأنه لم يقصد القيام بذلك، بل كان ينوي الدخول إلى مخدع جاريته وفاء منه بوعده لها بزيارة مخدعها، لكن قدميه ضلتا الطريق لعدم وجود ما يرشده إلى باب غرفتها،ومن هنا فإن النص المعاصر يسقط الخطيئة والإثم لعدم القصد كما ورد في الآية الكريمة.

ومن أمثلة هذا الضرب من التناص، ما أورده الشاعر على لسان أبي ذر الغفاري حين داخله السأم من الجنة، وعاد إلى الأرض ليواصل ثورته، يقول:

نفيت مرتين، مرة هنا
ومرة هناك في الحديقة المعلقة
بلوت صحبة الملائكة
بلوتها، سئمتها
ضجرت من ولدانها المخلدين، حورها المزوقة
وخمرها المعتقة[1]

فيفيد الشاعر من المغريات التي ينالها المؤمنون في الجنة في قوله تعالى:" ***يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين***"[2]، وقوله:" ***وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون***"[3]، فيجعل بسيسو من الجنة التي يغري بها الله -عز وجل- عباده المؤمنين ليتبعوا الرسول -صلى الله عليه وسلم- مثارا للسأم والملل عند أبي ذر المعاصر،فيرى فيها منفاه الذي يمنعه عن مواصلة ثورته على رموز السلطة الذين يتصرفون بأقوات الشعوب، مما يضطره إلى التضحية بكل ما في الجنة من دوافع الراحة والهناء ، في سبيل مبدئه الداعي إلى نصرة الطبقة العامة وتحصيلها حقوقها.

ونلحظ في النماذج السابقة أن الشاعر يحافظ على اتفاق دلالة النص المعاصر والنص

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٥٩-٢٦٠

[2] الواقعة / ١٨

[3] نفسها / ٢٣

المرجعي، بحيث يجسد مضمون النص التراثي خدمة لفكرة معاصرة، ومن هذا أيضا:

وأرى رؤوسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى

تبت يداك

بغداد أسكرها النواح[1]

وفي هذا إفادة من سورة المسد التي نزلت بأبي لهب وزوجه "*تبتْ يدا أبي لهب وتبّ*"[2]، إلا أن يديّ الحجاج المعاصر -السلطة- هما اللتان تتبّان في النص الجديد،وليستا يدي أبي لهب، على الرغم من اتفاق أبي لهب والسلطة المعاصرة في صفات الظلم والعداء.

٢

ولا يقتصر الأمر عند بسيسو على هذا الحد من الموافقة بين دلالة النص المعاصر والنص المرجعي، بل يتعدى ذلك في مواضع أخرى، لنجد الشاعر يحوّر في دلالة النص القرآني ، ويعكس معاني الآيات ، بما يتناسب ورؤياه المعاصرة، ومن ذلك استيحاء الشاعر قصة سيدنا موسى -عليه السلام – مع أمه ، حين أوحى الله إليها أن تلقيه في البحر حماية له من بطش فرعون، بقوله:

أصبح للموت كتاب

تقرأه غزلان وذئاب

-ألقوه في النيل

وبحنجرة واحدة صرخوا: ألقُوه في النيل

ألقُوه في النيل

-ألقَوه في النيل

وطفى الجسد على وجه النيل

راحت جثته تكبر... تكبر... تكبر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٢٩٦

[2] سورة المسد / ١

تكبر... صارت في طول النيل

وفي عرض النيل[1]

ويكشف النص السابق عن تفاعل مع قوله تعالى :"*إذ أوحينا إلى أمك ما يوحى أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليم فليلقه اليم بالساحل يأخذه عدو لي وعدو له*"[2]، ونلحظ اختلاف الدلالة بين النص التراثي والنص المعاصر،إذ إن الله هو الذي أوحى لأم موسى بأن تلقي وليدها في اليم،حماية له من فرعون، فينشأ الطفل في كنف فرعون دون علمه بأنه نذير زوال عرشه، في حين يلقى موسى –الثائر المعاصر– في النهر بأمر من فرعون –السلطان ورجاله– وليس بأمر الله كما في الآية، وزيادة على ذلك فإن موسى المعاصر لا يلتقطه أحد فيتعهده بالرعاية، بل يظل ملقىً في النيل،وتنتفخ جثته حتى تصبح بحجم النيل، ونرى أن التحوير في مضمون الآية الذي عمد إليه الشاعر إنما كان إشارة إلى استمرارية الثورة، وتضخمها في سبيل القضاء على السلطة المعاصرة، فلم يقبل موسى الجديد أن يعيش وينشأ في كنف السلطة، فينخر أساس ملكها، بل نراه يعلن تهديده لها فور محاولتها قمعه.

ويتبدى التحوير في دلالة النص المرجعي من خلال استيحاء بسيسو مضمون قوله تعالى :"*فألقى عصاه فإذا هي تلقف ما يأفكون*"[3]، يقول:

والنهر وهو السائح العداء في جبل وواد

ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد[4]

فالعصا التي كانت برهانا على صدق رسالة موسى، تغدو عاجزة عن التحول لتلتهم الاحتلال بعد أن كانت قادرة على التهام حيات السحرة من قوم فرعون، ونلحظ أن الذي يلقي العصا في النص الجديد هو النهر أو الثوار، وليس موسى كما هو الحال في النص المرجعي، ومع ذلك فهي لا تتحول ولا تتمكن من دحر الأعداء عندما تلقى في وجوههم ، إنما يتحول النهر نفسه رمادا، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى انقطاع

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٨٨-٣٨٩

[2] طه / ٣٩

[3] الشعراء ٤٥

[4] الأعمال الكاملة / ٥٤

الإمدادات عن الأمة، وعجزها عن مقاومة الاحتلال.

٣

ولا يقف التناص الديني في شعر بسيسو عند حد الإفادة من نصوص قرآنية[1]، يضمنها قصائده،فتتداخل مع النص الجديد لتؤدي غرضا جديدا، لكنه يلجأ إلى استيحاء نصوص إنجيلية كاملة، ويعيد صياغتها شعرا بما يتماشى ومعطيات العصر، وقد سبقت الإشارة إلى هذه النصوص عند الحديث عن شخصية المسيح،إلا أن استيحاء الشاعر لمبنى النص الإنجيلي، ونظمه شعرا، دون الاكتفاء بروح النص، يجعل من الواجب على الدراسة أن تعيد النظر في هذه النصوص ضمن هذا الفصل، لملاحظة مدى إفادة الشاعر من النص الإنجيلي في تجسيد رؤياه المعاصرة، وما يضيفه ذلك على النص الإنجيلي الجديد.

أول هذه النماذج يفيد فيها بسيسو من قصة القرعة التي أجراها اليهود على ثياب المسيح بعد صلبه، حين خيّرهم الحاكم الرومي بين إطلاق سراح المسيح، أم سجين لديهم يدعى (باراباس)، وكان معتادا على إطلاق سراح أحد السجناء في عيد الفصح من كل عام، فاختاروا إطلاق (باراباس)، وصلب المسيح، ثم اقترعوا على ثيابه واقتسموها بينهم[2]:

واقترعوا يا شعبي
من يأخذ ثوبي
بعد الصلب

---

[1] ثمة نص قرآني يجسد فيه الشاعر عبارة (لا إله إلا الله) أكثر من سبع مرات ضمن قصيدة واحدة ، يتعجب فيها من طاعته للأعداء، وتنفيذه أوامرهم قسرا، إلا أن تكرار العبارة ذاتها في أكثر من موضع لم يعط القصيدة دلالة محددة ، إذ لم تنصهر وأبيات القصيدة بحيث يؤثر حذفها في دلالة النص، بل يجوز الاستغناء عنها دون أن تفقد القصيدة قدرتها على البوح بفكرة الشاعر، وسنكتفي بإيراد مقطوعة واحدة من القصيدة وردت فيها هذه العبارة، لندلل على إمكانية حذف مثل هذا التناص دون الإخلال بفكرة الشاعر، يقول:

" أعلن بأنك الكسرت: قد أعلنت
أعلن باعلى صوت
أعلن بأعلى صوت
قد أعلنت، قد أعلنت، قد أعلنت
الله لا إله إلا الله يا يدي المقطوعة المعلقة
في عنقي / ترجلي عن صهوة الجواد الميت
لا تكوني الشاهد المحايدا".

انظر الأعمال الكاملة / ٥١٣

[2] متّى / ٢٧، وانظر النص تاما في الفصل الأول ضمن رمز المسيح.

كأس الخلّ بيمناي

وإكليل الشوك على رأسي

باراباس ابن السكين طليق

وابنك يا شعبي

ساقوه إلى الصلب وللرجم[1].

ويتبدى في النص مدى إفادة بسيسو من القصة الإنجيلية، إلا أن المسيح في النص المعاصر هو الذي يطلب من شعبه أن يقترعوا على ثيابه ، فيحمل بيده كأس الخل ، ويضع فوق رأسه إكليل الشوك متوجها نحو الصلب، يقبل على تضحيته طوع إرادته، في حين تكشف القصة في الإنجيل عن توجه المسيح نحو الصلب قسرا، حيث ألبسوه ثوبا قرمزيا ووضعوا على رأسه إكليلا من الشوك وصلبوه، ثم اقترعوا على ثيابه بعد الصلب ، لذا فإن في اختيار المسيح المعاصر مصيره، إشارة واضحة إلى الاستعداد للتضحية والإقدام في سبيل كرامة الأمة، دون خشية من الموت أو الصلب.

ويستوحي بسيسو أنموذجا آخر يفيد فيه من قصة تنبؤ المسيح بإنكار تلميذه بطرس له ثلاث مرات حين يقع في قبضة اليهود[2]:

أحبابنا، وقبل أن يلوح

الفجر، قبل أن يصيح

الدّيك، واحد من الذين يغمسون

سنابلي بضوء شمعتي ويأكلون

مرة ومرتين... يا أحبابنا يخون[3].

ولا يكاد النص المعاصر يختلف عن النص المرجعي في شيء، حيث علم المسيح بإنكار أقرب تلاميذه إليه، وتخليه عنه في وقت الشدة، وكذلك يعلم بسيسو أن كثيرين من أبناء الأمة يتربصون بإخوتهم، ويتخلون عنهم إذا ما وقعوا تحت سياط الجلادين.

وآخر النماذج الإنجيلية التي نعرض لها هنا يورده بسيسو على لسان (جون فوستر

---

[1] الأعمال الكاملة / ١٦١

[2] متّى /٢٦

[3] الأعمال الكاملة / ٢١٣

دلاس)، وزير خارجية أمريكا، الذي جعل من نفسه مسيحا يخلّص الأمة، فأوهمها بشعاراته الزائفة، ووعوده الكاذبة، بتقديم لحمه ودمائه فداء لأبنائها، وفي هذا إفادة من قصة العشاء الأخير، الذي قدم فيه المسيح لتلاميذه الخبز والشراب، وأخبرهم بأن الخبز جسده، والشراب دمه الذي يُسفك لغفران خطاياهم[1]:

من قبل في عشائه الأخير

قال لن يخونني منكم أحد

يا أخوتي لحمي لكم قرص عسل

خمر لكم دمي كفرحة الحياة

كذّابتان

عيناه تغمضان

....

قد راح يقطع المسعور

لحم أخوتي خبزَ بنادق

دماءَ أخوتي بها يسقي المشانق[2].

ونلحظ كيف يوائم الشاعر بين دلالة النص المعاصر، والنص المرجعي، ليكشف عن شخصية المسيح المزعوم -دلاس- فهو إنسان مخادع، يستغل الأمة، ويجعل من الخبز -رمز الحياة- رمزا للموت، وذخيرة يحشو بها بنادقه ليحارب الشعوب، ويقضي عليهم، ولعل الشاعر يهدف إلى تبصرة الأمة، وكشف الظلال عن أولئك المخادعين الذين يستغلون الشعوب ويمكّنون العدو من فرض هيمنته على الأرض مقابل مصالحهم الذاتية.

وبعد، فقد راوح بسيسو بين دلالة التراكيب القرآنية التي تتناص مع قصائده، إذ وجدناه يضمن بعض تلك التراكيب أبيات قصيدته بدلالتها القرآنية، أو يعمد إلى تحوير دلالة الآيات، فتخرج عن مدلولها القرآني إلى مدلول آخر معاصر، في حين جاء التناص مع الإنجيل مقتصرا على استيحاء قصة إنجيلية بأكملها، وإعادة صياغتها شعرا، من منظور معاصر،وعلى أية حال، فقد نجح الشاعر في توظيف النصوص الدينية، ودمجها ضمن أبيات قصائده، بحيث

[1] متى / ٢٩

[2] الأعمال الكاملة / ١٣٠

تصبح-في الغالب-جزءا من النص المعاصر، ينصهر وأبياتـه، لتـؤدي غرضـا فكريـا أو فنيـا أراده الشاعر، و لم تأت هذه التراكيب ناشزة عن النص الجديد فتكون ضربا من الحشـو غـير المرغـوب فيه.

ثانيا التناص الأدبي:

تقوم الدراسة هنا على استقصاء النماذج الأدبية –شعرا ونثرا– التي تتداخل ونصوص بسيسو، سواء بطريقة مباشرة يورد فيها النص المرجعي كما هو بمبناه التراثي، أو غير مباشرة يقتصر فيها على روح النص فيدمجه في نصه الجديد، وقد عمد البحث إلى تتبع الجذور الأدبية لتلك النصوص، وملاحظة مدى إفادة الشاعر منها، أو إضافته إليها في سبيل تحميلها رؤياه المعاصرة للأحداث التي عاشها في وطنه.

١

يطالعنا ديوان القصيدة بتناص مباشر مع قصيدة (أنشودة المطر) للسياب[1]، يجسد الشاعر من خلالها رؤيته ما يستشعره من صراع بينه وبين أعدائه –بين الحياة والموت– إذ يرى السياب في المطر رمزا للحياة والخصوبة، فيمزج بين المطر والحبيبة لأنهما يحملان معنى العطاء والنماء، وتجدُّد الحياة عبر الأجيال رغم الموت [2]، ويحمل بسيسو المعنى ذاته ليصف قدرة المطر على كسر القيود، والتبشير بالخصب، فيتساقط المطر حاملا إلى الشاعر رائحة بلاده، وصورة أرضه وأصدقائه ،ويغدو المطر قذائف تفكّ الحصار الذي ضربه الاحتلال فوق الأرض:

مطرٌ على الشباك
في لون البنفسج والخزامى
مطرٌ على المرآة
في لون الدوالي والندامى
مطرٌ على البحر المُسيّج
زبدٌ وعوسج[3]

وتتجد قصيدة بسيسو بأنشودة المطر شكلا ومضمونا، فالمطر الذي يحمل للسياب صورة الخصب حين يهطل على الجياع مبشرا بالريّ والشبع، يحمل عند بسيسو صورا من الحنين الجارف لأرضه المغتصبة:

[1] بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩، ص١٤٢-١٤٦

[2] محمد عبد الغني المصري: دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٤، ص١٩١

[3] ديوان القصيدة / ٧

مطرٌ بلون الليل تذكر

شاطئنا

مطرٌ بلون الرّمل

تذكر شاطئنا وموانئنا

مطرٌ بلون الريح تذكر شاطئنا

وموانئنا

ومراكبا

قطط من المرجان تملأ حجرتي

شُعَل المطر

مطرٌ

مطرٌ

مطرٌ بلوني أي لون لي

سوى لون المطر

سفرٌ

سفر[1]

ونرى كيف يخلع الشاعرعلى المطر ألوانا متعددة، فيحمل إليه كلُّ لون صورةً من ذكريات بلاده، ثم يمتزج الشاعر بالمطر ويكتسب لونه، بما يعكس صورة الصراع الذي يعيشه مع الموت -العدو- حتى إن هذا الامتزاج بلون المطر يشي بحرص الشاعر على انتصار المطر -الخصب- على الجدب، فطبيعة الصراع الذي يعانيه يفقده استقراره، ويجعله مسافرا بقية حياته، يحظر عليه دخول بلاده.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يمتزج المطر بلون قبور شهداء فلسطين وعيونهم ووجوههم، وقد تمنى الشاعر لو يستطيع حملهم معه، لكنه في سفره القسري مضطر إلى العيش وحده:

مطرٌ غزال الليل أكحلْ

[1] نفسه / ٥٦-٥٧

مطرٌ بلون قبوركم

مطرٌ بلون عيونكم

مطرٌ بلون وجوهكم

أنا أين أحملكم

معي؟

وحقيبتي هي موجة

علّقتُ فيها أضلعي[1].

ويأخذ المطر بعدا آخر لدى الشاعر يفقد من خلاله قدرته على الخصب والحياة، ويغدو سكاكين وقرابين تزيد في عُري الشاعر وعُري بلاده، وتحمله على السفر والرحيل:

- يسقط الآن

قرابين من الماء المطر

يسقط الآن

سكاكين من الماء المطر

أنتِ تزدادين عُريا

وأنا أزداد عُريا في المطر

يبدأ الآن السفر

سفرٌ

سفر[2].

رأينا كيف بدأ الشاعر برسم صورة حية للمطر توحي باستمرارية الحياة والخصب، كما هو الحال عند السياب، ثم أخذ يضفي عليه بعدا جديدا يجسد صراعه بين الحياة والموت -الحرية والقيد- ولعله في صراعه هذا كان يستشعر وقوف عناصر الطبيعة كلها ضد إرادته وسعيه وراء الحرية والخلاص، الأمر الذي دفعه إلى إضفاء صورة سلبية على المطر في نهاية القصيدة، يصبح فيها سببا في عري الشاعر، وتشريده عن أرضه.

[1] نفسه / ٥٨

[2] الأعمال الكاملة / ٦٨

ومن النماذج على هذا اللون من التناص في ديوان بسيسو، مجموعة أبيات يجسد فيها قصة امرئ القيس حين جاءه خبر وفاة والده:

البساط الكبير يُفرش للظافر قومي افرشيه فاليومُ خمْرُ

وغدٌ نحن من صنعنا غدَ العالم عمدانه الأيادي الحمرُ

للملايين يفرحون به العمر فما فيه ظلمة أو قفرُ[1]

وفي هذه الأبيات تناص مع قول امرئ القيس حين قُتل والده :" ضيعني صغيرا، وحمّلني دمه كبيرا، لا صحو اليوم، ولا سكر غدا، اليومَ خمرٌ، وغدا أمر"[2].

إن تأكيد امرئ القيس عدم شرب الخمر في غده، ينم على إدراكه قدرتَه على الأخذ بثأر أبيه، فقد آلى ألا يعاقر الخمر أو يعاشر النساء حتى يدرك ثأره، وكذلك الحال عند بسيسو، فهو على يقين تام بالنصر، مما يدفعه إلى دعوة الأرض لتفرش بساطها للثوار المنتصرين، لأنهم سيحصدون نصرا عظيما يقوم على بذل الدماء رخيصة، مما يخلّف للشعوب أمنا وسلاما ينعمون به فوق أرضهم.

ويستوحي بسيسو النص التراثي نفسه بصورة تغاير دلالته في الماضي، فامرؤ القيس المعاصر ما يزال غارقا في السُّكر واللهو، ومتقاعسا عن الأخذ بثأره:

"رأس أبيك" لم يزل معلقا في السور

تنهشه الطيور

رأس أبيك يا تفاحة تحت حوافر الخيول

وأنت من يقول

وأنت لم تزل تعاقر المداما

وترتمي تصيح تحت أرجل الندامى

اليومَ خمر فاشربوا

وفي غد يكون أمر

وفي غد يكون خمر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٦٨

[2] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٦، ج٩ / ٨٨

يكون خمر

يكون خمر[1]

ولعل الشاعر حين حوّر في دلالة النص القديم أراد أن يشير إلى تقاعس أبناء الأمة عن نصرتها، وانشغالهم عنها بملذاتهم الخاصة، مما جعلها عرضة للطامعين، ينهشون لحمها، ويدوسونها بحوافر خيلهم، وإن كانت فئةٌ من أبناء الشعب تخدّر الأمّة بوعود كاذبة وآمال تكون في الغد، إلا أن الشاعر يدرك تماما أن مثل هذه الحال لن ينبثق عنها غد مختلف، بل سيظل الأمر على ما هو عليه، ويدلنا على ذلك انحراف النص من **(وفي غد يكون أمر)**، إلى **(وفي غد يكون خمر)**، وتكرار العبارة في آخر النص يؤكد انحراف صاحب الحق وعجزه عن إحداث أي شيء يذكر من التغيير.

وفي تعبير بسيسو عن الحال المتردية التي آل إليها شعراء العصر الحالي، يستوحي أبياتا لأبي الطيب المتنبي، تصورهم فئة من المرتزقة الذين لا يجعلون من شعرهم لسانا ينطق بحال الأمة، إنما يستغلونه ويسخرونه في سبيل مصالحهم النفعيّة:

كلُّ من قد شدّه النخاس

من وحل الضفائر

كل من لطخ بالحبر الأظافر

كل من لم يعرف الخيل ولا الليل

وبيداء المخاطر

والقوافي وهي كالبيض البواتر

جاءنا يركب صهوات القصائد[2].

وتتناص المقطوعة السابقة مع قول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني ... والضرب والطعن والقرطاس والقلم[3]

ونلحظ أن بسيسو يجسد بيت المتنبي السابق ليكشف من خلاله عن ماهية الشاعر

---

[1] الأعمال الكاملة / ٤٤٥-٤٤٦

[2] نفسه / ٢٨٧

[3] ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي، مصر، ١٩٣٦، ج٣/ ٣٦٩

الذي يريده، فلا بد أن يكون شاعرا ملتزما بقضايا أمته، وفارسا يضرب أنموذجا في المقاومة والثورة، فقد غدا شعراء العصر مجموعة من الناس الذين لا يتقنون من الشعر إلا ما يسخّرونه لمصالحهم الذاتية،فيلطّخون أياديهم بالحبر ليكتبوا قصائد التملق والمداهنة في سبيل رضا السلطة عنهم للحصول على المال.

وفي القصيدة نفسها يضيق الشاعر بأولئك الشعراء، فيطلب من المتنبي أن يأتي من جديد ويدعو إلى ثورة العرب، فقد بلغ الأعداء حدا لا يمكن التغافل عنه من سلب حقوق الشعب، وانتهاك مقدرات بلادهم:

يا أبا الطيب قم صحّ النواطير
وقم صحّ القيائر
دقت الأجراسَ للصيد
ثعابينُ المحابر
بشمت من لحمنا هذي الثعالب
صار درع الفارس المقتول
بيتا للثعالب[1]

وفي المقطوعة السابقة تناص مع بيت المتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد[2]

ونلحظ الفرق بين نص المتنبي والنص الجديد، حيث بشمت ثعالب مصر من عناقيدها وخيراتها، ومع ذلك ثمة عناقيد كثيرة، وخيرات تعم البلاد، في حين بشم العدو المعاصر من لحوم أبناء الأمة، فقد قضى الاحتلال على الثوار وأهلكهم، واستحل بيوتهم يعيث فيها فسادا، كما يكشف النص التراثي عن دعوة من المتنبي إلى الثورة ومواجهة العدو، إذ ينبه أبناء مصر ويستحثهم على المقاومة، في حين يساعد الشعراء المعاصرون –ثعابين المحابر– أعداءهم على التغلغل في الأرض، وتمكينهم من انتهاك خيراتها، مما يدفع بسيسو أن يطلب من المتنبي النداء من أجل ثورة جديدة ، ما دام الشعراء منشغلين عن

[1] الأعمال الكاملة / ٢٨٨

[2] ديوان المتنبي ج٢ / ٤٣

أداء رسالتهم.

ومن النماذج على هذا اللون من التناص الشعري قول بسيسو:

هي الحياة ولا تبقي على أثر لكل من سار بالأكفان يستبق

كذلك البحر لا تبقى به رِمَمٌ ولا تحركه أنفاس من غرقـوا

الحي حيٌّ به والميت تقذفـه أمواجه فهي للأحياء تصطفق[1]

وفي هذا تناص مع قول أبي القاسم الشابي:

هو الكون حيٌّ يحب الحيـاة ويحتقر الميت مهـما كـبر

فلا الأفق يحضن ميْت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر[2]

ويكشف النصان عن توافـق في المعنـى، فكـلا الشـاعرين يـترجم موقـف الأرض مـن أبنائها، إذ تبارك الطموحين الذين يتحدون المخاطر، ويتحملون المشـقات في سـبيلها، وفي الوقت نفسه تلعن الكسالى والمتخاذلين، فالكون يحب الحركة، ولا يقبل السكون لأنه يعني الموت، ونرى كيف عبر بسيسو عن هذه الفكرة، فالحياة تحتقر الأموات وتنساهـم، كذلك البحر لا يعبأ بمن غرق فيه، فلا تصطفق أمواجه إلا للأحياء، ولعل الشاعر يريد بهذا تقريع المتخاذلين من أبناء الشعب، ودعوتهم إلى الثورة والكفاح، مبينا لهم أن سكوتهم وكسلهم يدفعان الكون إلى احتقارهم، ووضعهم في عداد الأموات.

ومن تلك النماذج قول بسيسو:

أسد الدين...

شمس الدين...

قمر الدين...

نجم الدين...

اخلع عنك رداء الملك الجبار

اخلع سيفك

اخلع درعك ولجامك

---

[1] الأعمال الكاملة / ٦٨

[2] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار النجم، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١١٤

دعنا نتحدث

لو كنا نملك أن نتحدث

كصديقين وليس كسلطان ونديم[1]

ويكشف النص عن تعلق بقول بشار بن برد:

إذا الملك الجبّار صعّر خدّه   مشينا إليه بالسيوف نعاتبه[2]

ونلحظ اختلاف مضمون النص المعاصر عن النص المرجعي، فلم يمهل بشارٌ الملكَ الجبار ليطلب إليه أن يحادثه ويناقشه ، ولكنه فور تصعير خده يمشي إليه بالسيوف محاربا ، في حين نجد بسيسو يطلب من السلطة – الملك الجبار – أن تمنحه فرصة للحديث ليبين لها ما ترتكبه بحق الشعوب من جرائر،ويختلف النصان من جانب آخر، إذ إن بسيسو لا يقوى على الحديث مع الملك الجبار إلا بعد أن يتخلى ذلك الجبار عن عناصر قوّته إن شاء، ولن يتحقق ذلك لأنه ينفي أن يحدث مثل هذا الأمر – لو كنا نملك أن نتحدث– في حين يكون عتاب بشار بالسيف، أي أنه يجبر الملك الجبار على الخضوع بوساطة القوة.

وفي موضع آخر من الديوان يستوحي الشاعر البيت الذي استشهد به الحجاج بن يوسف في خطبته في أهل الكوفة، كما هو بمبناه ومعناه، ثم يأخذ بإدارة الحوار حول مضمون هذا البيت بما يعكس رؤيا معاصرة لصاحب السلطة:

أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني

زوبعة هبت وطارت العمامة

وصاح لاعقو حوافر الجواد

لم تكن سوى حمامة

طارت وصاح آخرون

بل غمامة[3]

لقد افتتح الحجاج بن يوسف خطبته بهذا البيت ليشير به إلى قدرته وحنكته في

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٤٢

[2] بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة،بيروت، ١٩٦٣، ص٤٧

[3] الأعمال الكاملة / ٣٩٦

سياسة الأمور، ليهددهم باتباع أوامره، وإلا سيكون هلاكهم على يديه[١]، في حين يتناص هذا البيت مع شعر بسيسو ليكشف حقيقة السلطة المعاصرة التي تدعي قدرتها على سياسة الأمور بحنكة فائقة، ويكشف واقع الحال أن ما تحيط به السلطة نفسها من هالة وتعظيم، ليس إلا ضربا من الزيف والخداع، إذ تتبدى حقيقتها عند أول عثرة تواجهها، فتزول عنها علامات الهيبة والوقار، فتغدو جوفاء لا تملك تدبير الأمور.

وآخر نماذج التناص الشعري التي تعرض لها الدراسة عند بسيسو:

فمك المكبّل بالحديد وفمي المكبّل بالنشيد

صوتان للحرية الحمراء في وطن العبيد

متكسران تكسر الأمواج فوق الزورق

متعاظما بحطامه وكأنه لم يغرق[٢]

وفي هذا تناص مع قول شوقي:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرّجة يُدقُّ[٣]

فلم يعد للحرية عند بسيسو باب يدقه الثوار والشهداء بإصرار على اقتلاع شوكة العدو وإخراجه من الأرض، ولا تملك إلا صوتين: صوت الثوار المقيدين بالحديد، وصوت الشعراء العاجزين عن الدعوة إلى الثورة بسبب ممارسات القمع، ويشير الشاعر بهذا إلى أنه لم يبق من جنود الحرية إلا السجناء والشعراء ، وكلاهما مطارد، لا يسمح له بالثورة، حتى غدا حالهما حال الزورق الذي كسرته الأمواج، ولا تزال تطفو فوق الماء بقايا من حطامه، مما يعكس إصرار الشاعر على المضيّ في ثورته ،وتحدي محاولات القمع جميعها.

٢

ولا يقتصر الأمر على التناص الشعري في ديوان بسيسو، فيلجأ إلى بعض النصوص النثرية المأخوذة من الخطب العربية، والأمثال القديمة، والأقوال المأثورة، ويستثمرها في نصوصه فتتداخل هذه النصوص مع النص الجديد مشكّلةً لُحمة متكاملة تؤدي الغرض الذي يدعو إليه الشاعر، ويخفيه في عمله، ومن أول النماذج على هذا اللون من

---

[١] الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٣٧١٣/٥

[٢] الأعمال الكاملة / ٧٠

[٣] أحمد شوقي: الشوقيات، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٩٤، ج٢ / ٦٩

التناص قوله:

وانفجرت –قبعة الحاوي–في تلك الليلة

لم يبق هنالك في السيرك مُشاهد

هرب المعتصم وأمسك بضفائر –غزة– خالد

واختلط الحابل بالنابل

وانطلق قطيع الثيران يدوس حديقة بابل

أين فلسطين...؟ [1]

ويفيد بسيسو من المثل الشعبي " **اختلط الحابل بالنابل**"[2]، ليشير من خلاله إلى اضطراب الأوضاع على الساحة العربية ، بحيث لم يعد على الأرض من يحمل لواء الثورة، ويقودها في طريق تحريرها من مغتصبيها، وقد بلغ الأمر أن القادة أنفسهم يهربون من مواجهة الأمور، ويفسحون المجال للأعداء ليعيشوا في البلاد فسادا، ويدوسوا خيراتها بأرجلهم ، في الوقت الذي تغدو فيه فلسطين غائبة عن وعي العرب، فلا يبذلون جهدا في سبيل خلاصها.

والنموذج الآخر على هذا اللون من التناص ماخوذ من خطبة الحجاج في أهل الكوفة:

وأرى رؤسا أينعت وأرى القطاف

وأرى الدماء

بين العمائم واللحى، تبت يداك

بغداد أسكرها النواح[3]

وفي هذه الأبيات إفادة من قول الحجاج:" أما والله إني لأحمل الشر محمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإنني لأنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى..."[4].

---

[1] الأعمال الكاملة / ٤٠٠-٤٠١

[2] عبد الكريم الجهيماني: الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب، دار أشبال العرب، السعودية، ط٢، ١٣٩٩هـ، ج١ / ٨١

[3] الأعمال الكاملة / ٢٦٩

[4] الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٣\٥٤٧

ويستوحي بسيسو مقولة الحجاج تلك، ويجريها على لسان السلطة القمعية المعاصرة، بما يوحي بدلالة النص التراثي من حيث تهديد الرعية باتباع أوامر السلطة،حتى لا تسيل الدماء، وتكون ثمة انتهاكات كثيرة يكون الشعب معها هو الخاسر الوحيد،إلا أن إضافة بسيسو لعبارة (تبت يداك) تضفي على النص لونا من الوقوف بوجه السلطة ومعارضتها ، لتكشف لها ما تعانيه الأرض من نواح يسكرها بسبب الاحتلال وممارساته الوحشية بحق الناس.

ومن النماذج على هذا اللون من التناص قول بسيسو:

سرقوا مصباح علاء الدين
وأصبح عبدَ الأشرار
يا ولدي الجنيّ الطيب
وصديقَ الفقراء
اغرس نايك في قلبي
فالآه على الجرح دواء
واحمل مجدافك واتبعني[1]

ويكشف البيت الأخير عن ارتباط بمقولة الرئيس غاندي الشهيرة "**احمل محراثك واتبعني**" ، إلا أن النص القديم يمثل دعوة إلى العمل الدؤوب في سبيل الاكتفاء، والاستغناء عن الدول المستعمرة، وهذا لم يتحقق إلا بالجهد المستمر والتوجه نحو زراعة الأرض لتعطيهم خيراتها، فيستغنون عن الآخرين، في حين يكشف بسيسو عن دعوة إلى الهرب مما ألحقه الأعداء بالأرض، فقد استعبدوا الشعوب، وسخّروا خيرات البلاد لخدمة مصالحهم، وأصبح مارد المصباح -ابن الوطن- عبدا يطيع أمرهم مما دفع الشاعر إلى دعوته ليسافر معه بعيدا،ليكون أنيسا له في وحدته وسفره القسري عن بلاده، ونلحظ الفرق بين النصين في دعوة النص القديم إلى المواجهة والتحدي،ودعوة النص المعاصر إلى التخاذل والتهرب من الواقع، مما يعكس لونا من الضعف وعدم القدرة على المواجهة، أو الوقوف في وجه الأحداث.

وآخر نماذج التناص النثري يفيد فيه الشاعر من المثل العربي "**كما تزرع تحصد**"[2]، ليشير

[1] الأعمال الكاملة / ٢٣٤

[2] سمير شيخاني: قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، مؤسسة عز الدين للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٣٢٢

من خلاله إلى المرتبة العليا التي نالها الشهداء باعتبارها حصادا لثورتهم وجهدهم المستمر في المقاومة والوقوف في وجه أعدائهم ، ويخاطب بسيسو أولئك الشهداء ويدعوهم إلى مائدة أُعدّت لهم، فيها أكاليل من الزهور المعجونة بالملصقات الداعية إلى الثورة والتحرر، ينظمها شعرا ونثرا:

تعالوا أيها الشهداء

يا وجهي

ويا صوتي

تعالوا قد طبخت لكم

أكاليل الزهور

عجنتها بالملصقات

سكبت فيها ما كتبنا من قصائد

ما كتبنا

قد دفنّا

ما زرعنا

قد حصدنا[1]

ونلحظ كيف يجعل الشاعر نيل الشهادة حصادا لقصائد الثورة والتحرر التي حرص دائبا على زرعها في نفوس أبناء الشعوب ضد أعدائهم، بعد طول احتلال وسكوت عما لحق بهم من آلام.

[1] ديوان القصيدة / ٥٠

ثالثا: التناص التاريخي

يعمد بسيسو إلى بعض الأحداث التاريخية، يستوحيها ويضمنها قصائده، فتتداخل مع نصوصه لتنسجم والحدث الذي يرصده، مؤدية غرضه وفكرته، ولعل أبرز نماذج هذا التناص ما يظهر في قصيدة بعنوان (قصيدة على أوراق البردي)، يجسد فيها ما يرويه التاريخ من قصة فرعون مع سيدنا موسى،حين أخبره العرافون بأن مولودا ذكرا سيهدد عرشه، فأمر بقتل كل ذكر يولد في ذلك الوقت، لكن مشيئة السماء تأبى إلا أن ينشأ ذلك الصبي في كنف فرعون، فباءت احتياطاته بالإخفاق.

يستوحي الشاعر هذه الأحداث ويصوغها شعرا، ليرمز من خلال فرعون إلى السلطة المعاصرة التي تحاول قمع الثورة، واقتلاعها من صدور الناس، وقد رأت الدراسة أن تبدأ بعرض لمقاطع القصيدة قبل التعليق عليها بما تتضمنه من تناص، وذلك لما فيها من ترابط يجعل أمر تجزئتها غير ميسور:

إن صدق العراف
لفرعون زهور اللوتس
والتاريخ على ورقة بردي
والتاريخ ككبش يسحب من قرنيه
والتاريخ على المذبح قربان
ولقد صدق العراف مئات المرات
وانتصرت حِكمة فرعون مئات المرات
صارت عيناه تلمّان العالم
أسرارَ العالم في رمش واحد
تحت الجفنين وفوق الجفنين
صحارى وجنائنٌ... ورياحٌ وخلجانُ العالم
لكنّ العرافَ الصادق لم يصدق هذي المرة
أخطأ
أخطأ فرعون

كيف الحكمة تخطئ؟

ما عادت أسرار العالم في مكحلته

ما عاد ملوك الأرض حفاة يجرون

يحيطون بمركبته

هربت جزر وخلجان العالم من تحت الجفنين

ما عاد التاريخ هو الكبش المسحوب من القرنين

أصبح نسرا

لا تبلغه عين العراف

ولا تصل إليه حربة فرعون

كان على العراف بأن يُسحب من قرنيه

أن يدفع لخزينة فرعون المفتوحة عينيه

....

-"النيل وحيد، أعطوا للنيل عروس" ...

ليهبنا ذرية أنهار وجداول ...

صاحت أزهار اللوتس

صاحت أوراق البردي

صرخت حبلى وانشق البطن

-أصبح للنيل عروس

أصبح عرسا للموت

أصبح للنيل سريرا، لكنّ النيل العاشق

لا تكفيه امرأةٌ واحدةٌ طول العمر

كيف سننجب ذرية أنهار وجداول ... ؟

إن أعطيناه امرأة واحدة طول العمر

إن أعطيناه قربانا واحد ... ؟

-" فلنبن السد"

أعطينا للنيل نساءً وبعدد تماسيحه

أعطيناه نساءً وبعدد زهور اللوتس

وطيور النورس

ما كفّ يفيض

تخت النيل هو الهودج نحمله

صرنا تحت قوائمه نولد ونموت[1].

ونلحظ كيف يفيد بسيسو من قصة فرعون مع المنجمين حين اخبروه بشأن ذلك الوليد، وقد اعتاد منهم صدق نبوءتهم معه، مما يدفعه إلى تصديقهم هذه المرة، واتخاذ الاحتياطات اللازمة لمنع ذلك الصبي من الحياة، فيبقى له ملكُه وسيطرته على العالم أجمع، لكن نبوءة العراف لم تصدق، ولن يسيطر فرعون المعاصر على تاريخ الأمة وخيراتها، وعلى العراف أن يدفع عينيه ثمنا لذلك.

وإن الصبي الذي أوحى الله إلى أمه أن تلقيه في البحر حماية له من فرعون ورجاله، يغدو في نص بسيسو عروسا تقدمها أمها قربانا للنيل ليبقى حاميا للأمة من أعدائها، فينجب ذرية من الثوار، ونلحظ أن النيل نفسه -الأرض العربية- يرفض أن تكون له عروس واحدة، فهو محتاج إلى نساء كثيرات، لينجبن له أولادا كثيرين، وبالفعل قُدّمت له النساء، وفاض ثورةً على الأعداء شاركت فيها فئات الشعب جميعُها، واسترخصت أرواحَها في سبيله.

ويكشف التناص في نص بسيسو عما أراده الشاعر من دعوة إلى اتحاد الأمة في سبيل الثورة، فالنصر والحرية لا يحققهما شخص واحد من الشعب، ولا بد أن يجتمع الشعب بأكمله، ويقود ثورته بنفسه ، فلن تتحقق حريته وكرامته إلا إذا قدم روحه قربانا للأرض.

ومن الأحداث التاريخية التي يستوحيها الشاعر في قصائده، ما يفيده من قصة هجرة الرسول -صلى الله عليه وسلم- إلى المدينة المنورة، واختبائه في الغار:

أبحثُ عن مغارة جديدة

عن قافية

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٨٤-٣٨٧

غار حراء أين؟

عنكبوت هذا العصر واشيةٌ

ثرثارة

وهذه اليمامة البيضاء

ذات الطوق والخلخال زانية

تبيع بيضها وعشها

لقاء ملء حوصلة[1]

وندرك مدى الخلط الذي وقع فيه الشاعر، فالغار الذي اختبأ فيه الرسول –صلى الله عليه وسلم– وهو مهاجر مع أبي بكر، هو غار ثور، وليس غار حراء، ومع ذلك فهو يبحث عن غار جديد ليختبئ فيه عن أعدائه الذين يطاردونه كما طاردوا الرسول محمدا من قبل،ويكشف النص الجديد عن اختلاف في المضمون، إذ إن العنكبوت والحمامة اللتين كانتا على باب الغار تحميان الرسول – صلى الله عليه وسلم – تصبحان سببا في الإيقاع بالشاعر، فالعنكبوت امرأة ثرثارة تعود عليه بالوشاية، وكذلك الحمامة فهي امرأة زانية تخبر الأعداء عن مكان وجوده لقاء القليل من الطعام يغرونها به، إشارة من الشاعر إلى تكالب الأمور عليه، وكثرة أعوان السلطة الذين تبثهم بين الناس، فيكشفون لها عن الثوار.

وفي موضع آخر يستوحي الشاعر قصة حصار طروادة، مصورا نفسه مهاجرا على الحصان الخشبي، الذي أعده اليونان في حصارهم تلك المدينة، فيبحث عن طروادة عربية تستعصي على الأعداء، وتصمد في وجوههم:

يا وطني

يا قمرا محنطا صغير

أحمله في حقيبة السفر

مهاجرا على جواد من خشب

أبحث عن طروادة العرب

مهاجرا شريد[2]

---

[1] نفسه / ٦٠١

[2] نفسه / ٤٢٠-٤٢١

وكأن الشاعر يبحث عن ثوار حقيقيين يصمدون في وجه الأعداء، ويضربون للشعوب نماذج حية من التحدي لتكون أرضهم عصيّة على الطامعين، فيسخّر نفسه للدعوة إلى الثورة والبحث عن أبنائها.

وآخر نماذج التناص التاريخي التي نعرض لها، ما يستوحيه بسيسو من قصة حاتم الطائي حين نحر جواده لضيوفه وقدمه طعاما لهم، على الرغم من ارتباط الجواد بقيمة مهمة عند العربي، وهي الفروسية:

وقد أتيتُ حاملا متراسي الصغير
أكلتُ ما في جعبتي
شربتُ ما في قربتي
ولم أزل أسير
جوادي الوحيد قد نحرتُه
أكلتُه مع الوحوش والصقور
حتى السراب لا يؤمل العطشان
لا يلوح[1]

ونلحظ كيف يطغى على الشاعر إحساس بفقدان الأمل في الحياة، بحيث أضحى هو وأصحابه مهددين بالموت، ولم يبق لهم من الطعام ما يتقوون به، فيضطرون إلى نحر الجواد، والجواد هو الوسيلة الوحيدة التي يتسلح بها المسافر، ولا يزال الشاعر مطاردا أو مسافرا، فإذا كان الجواد سلاحه في السفر، فهاهو ذا يحيله طعاما ، إذ تحطمت كل وسائله للخلاص والنجاح، ولم يبق أمامه بريق أمل، لأن السراب نفسه -وهو خدعة- لم يلُح أمامه، فحاتم الطائي لم يجُع بشخصه، ولكنه نحر جواده لحماية أرواح الآخرين، فحياته لم تُهدّد بعد، في حين بلغ الأمر غايته لدى بسيسو، فهو المهدد بالموت، وليس أمامه إلا جوادُه يحيله طعاما.

وبعد، فإن للتناص حضورا بارزا في شعر بسيسو، يسمح بإطالة النظر فيه، وكشف ارتباطه بجذوره الدينية والأدبية والتاريخية العميقة، وهذا الأمر ينم على اطّلاع الشاعر

---

[1] نفسه / ٢٤٤

واستقلال مخزونه الثقافي، وقدرته على تطويع النص القديم، وتوجيهه بما يخدم تجربته المعاصرة، وتحميله معاني إضافيةً تنسجم ودلالة النص الجديد، ويمكننا تحديد النتائج المتحصلة من ذلك على النحو الآتي:

- يعد التناص الأدبي من أبرز نماذج التناص لدى بسيسو، ويليه التناص الديني، في حين يقتصر التناص التاريخي على نماذج محدودة لا تنجلي للقارئ إلا بعد إعادة النظر في النص.
- عمد الشاعر في تناصه مع القرآن الكريم إلى الحفاظ على دلالة الآيات الكريمة حينا، والمراوحة في دلالتها، وإضفاء أبعاد جديدة عليها حينا آخر، إلا أن هذا اللون من التناص عنده كان يقوم في الغالب على استحضار آيات قرآنية قصيرة -بمبناها أو معناها- على العكس مما كان عليه الحال في التناص مع الإنجيل، إذ نلحظ أن الشاعر يلجأ إلى قصة إنجيلية ويعيد صياغتها شعرا، تبعا لمعطيات معاصرة.
- لقد تمكن الشاعر في معظم تناصاته من المزج بين النص المرجعي والنص المعاصر، بحيث يصبح النص القديم جزءا لا ينفصل عن النص الجديد، فيلتحم التركيب التراثي بتركيب بسيسو بشكل لا يجعله يبدو ناشزا عن جسم القصيدة.
- يراوح الشاعر بين التناص المباشر والتناص غير المباشر،بحيث تشير بعض النصوص إلى تعلقها بنص غائب فور قراءتها للمرة الأولى، في حين تستلزم نصوص أخرى إعادة النظر فيها أكثر من مرة قبل الحكم بانتمائها إلى نص مرجعي بعينه.

الفصل الخامس: التراث الشعبي

- شهريار وشهرزاد
- مصباح علاء الدين
- كُليب وجسّاس
- الزير سالم
- مالك الحزين
- القصص الشعبية

التراث الشعبي:

يميل الشاعر إلى استيحاء بعض الشخصيات الشعبية، وتجسيدها رموزا يُسقط عليها آلامه وهمومه، انطلاقا مما التصق بها في الوجدان الشعبي، والدور الذي عرفت به في الماضي فيحمّلها مدلولا معاصرا، يشي بهمّه الداعي إلى خلاص الأمة مما ألمّ بها.

١

ويستوحي الشاعر شخصيتي (شهريار وشهرزاد)من بين شخصيات ألف ليلة وليلة[1]، لتعّبرا عن موقف معاصر، فتمتزج الشخصيتان إحداهما بالأخرى في معظم النصوص،وقد تباينت وجوه التوظيف التي استثمر الشاعر بها هاتين الشخصيتين ، فمرة يجعل من شهرزاد رمزا للثوار الذين تسعى السلطة -شهريار- لقمعهم، ومرة ثانية تتبدى شهرزاد رمزا لثورة الأمة التي يعجز شهريار عن توجيهها إلى طريق النصر، فتواجه الإخفاق بسبب ذلك.

أما الوجه الأول فإنه يظهر من خلال قصيدة بعنوان (شهرزاد وفارس الأمل جمال عبد الناصر)، فيتخذ الشاعر من شهرزاد رمزا لفتاة مصر التي تعمد السلطة -شهريار- إلى امتهانها وتسخيرها لمتعتها، ويرى بسيسو في قدوم جمال عبد الناصر بشارةً بزوال هذه السلطة، وإعلانا لثورة حقيقية تغدو فيها الأقوال أفعالا:

يا شهرزادُ

على جناح السيف كان "أبو الليالي" شهريار

يهوي إليك وفي الركاب

النطع والسيّاف

يا أمّ الليالي والحكاية

غيرُ الحكاية والجراح

غيرُ الجراح

فلقد مضى عصر القصائد ببغاواتٌ تطير

---

[1] ألف ليلة وليلة: دار الهدى الوطنية، ط١، ١٩٨١

في روضة الملك السعيد[1]

وتتحد جميع فعاليات الشعب، وتبذل دماءها فداءً للأرض، ما دام جمال هو قائد ثورتهم الذي يعلن فجرا جديدا، ينقذ الشرق من مكائد الطامعين ويخلصه مما يواجهه:

فالشرق في قمم النهار
الشرق نجْمٌ فوق جبهة مصر فارسنا جمال
وله غناء
أشواقُ أجنحة الدماء لكي تطير
وكفّي ترفرف خلف قضبان وسور
وغرامُ عينيّ اللتين تغردان
للفجر أغنية السماء بلا حدود
للدرب أغنية الخطى العطشى إلى نبع الدروب[2]

ثم تصبح شهرزاد في نهاية القصيدة رمزا للفتاة العربية عموما، ويغمر الشوق صدر الشاعر فيتطلع إلى خلاص فلسطين من قبضة الاحتلال ، انطلاقا من ثورة مصر، ولن يفقد الشعب الأمل بالخلاص، على الرغم من ممارسات التهجير والسجن التي اتبعتها معه السلطات:

وحنينيَ الخفاق في شفتيّ حين ترفرفان
وتطرزان وبالقُبل
الباب والشباك في بيتي الصغير
بيتي الذي ما كفّ ينبض في نوافذه الضياء
فمن يقول
في بيتنا الخالي، النوافذ مطفأة
وبصدر شعبي لؤلؤة
لن تستحيل إلى رماد

---

[1] الأعمال الكاملة / ١٤٦
[2] نفسه / ١٤٧

يا شهرزاد[1]

وتصبح شهرزاد في موضع آخر رمزا للإنسان المخادع الذي يستذلّ كلماته، ويمتهنها لأجل تحقيق أطماعه، في حين يغدو شهريار رمزا للقائد العاجز عن الكلام بسبب ممارسات القمع، فلا يملك إلا الإصغاء دون قدرة على الكلام:

وعلى الضفاف الخضر
تغتسل الضباع وشهرزاد
أخرى مزيّفةٌ وألف حكاية
شوهاءَ في نجم النهار
وعلى الجماجم في ملابس شهريار
الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي
وهو يصغي
كيف قد فقأوا عيون السندباد[2]

وفيما يتعلق بالوجه الآخر الذي استثمر به الشاعر هاتين الشخصيتين، تتبدى شهرزاد رمزا للثورة التي ماتت، وفُقد الأمل من نجاحها بسبب هجرة الأبناء، وعدم وقوفهم في وجه الاحتلال، ويستوحي بسيسو رمز شهرزاد هنا ليؤكد رفض الأرض لمن تخلى عن قضيتها، واستبدل بالثورة الهجرة والهرب من المواجهة، فليس لمثله حق في أن تحتضنه الأرض إذا عاد إليها:

لا تشربوا نخب الغريبِ
واقلبوا على تابوته الكؤوس
فشهرزاد ماتت قبل أن يصيح الديكُ ...
أيها الرفاق ...
أعناقهم أقدام[3]

---

[1] نفسه / ١٤٨

[2] نفسه / ٢٦٩-٢٧٠

[3] نفسه / ٣٦١-٣٦٢

أشعلتُ العود الأول والثاني والثالث والرابع
ها أنذا أُشعل آخر عود
ظهري للحائط
وجهي للحائط
وأنا أكتب بالعيدان المحترقة
فوق الحائط[1]

أما البعد الآخر الذي استثمر فيه الشاعر مصباح علاء الدين، فإنه ذو دلالة إيجابية، فقد تمكن المصباح من أن ينجز مستوى ما من الفاعلية أهّله لاجتراح معجزات أعانته على تغيير مجرى الفعل، ففي قصيدة (مصباح علاء الدين إلى صهباء) نرى الشاعر يقدم المصباح هدية إلى زوجه، مستغلا البعد الخارق الذي يقترن بالمصباح، ساعيا من خلال ذلك إلى الاجتماع بها فوق أرض الوطن من جديد، على الرغم مما يواجهه من يأس، "فقد استرجع الجنيّ خاتم الطلب"[2]، ولم يعد بمكنته أن ينجز حلمه، وعلى الرغم من ذلك كله فإن الأمل لا يفارقه ألبتة، فقد ظل في المصباح بقية من حياة "ما زال في المصباح شهقة من الزبد"[3].

ومن جانب آخر، فإن الشاعر يرمز بالمصباح إلى القوة التي أصبحت تحت يد من يسخرها إلى غير رسالتها السليمة، إذ يجعل المصباح في يد الأعداء الذين يسخرون المارد المقترن به في تحقيق سطوتهم ومدّ نفوذهم على الأرض، فينتهي النص مناجيا الجنيّ -المارد- أن يعينه في تجربته:

سرقوا مصباح علاء الدين
وأصبح عبدَ الأشرار
يا ولدي الجنيّ الطيب
وصديق الفقراء
اغرس نايك في قلبي[4]

---

[1] نفسه / ٣٣٥

[2] نفسه / ٢٥٥

[3] نفسه / ٢٥٥

[4] نفسه / ٢٣٤

٢

يستوحي بسيسو من عالم السير الشعبية شخصيات من حرب البسوس[١]، ليجسد من خلالها رؤياه للواقع، ففي قصيدة بعنوان (على قبر كليب) يغدو كليب رمزا للشاعر الثوري الذي تسعى السلطة -جساس- جاهدة للسيطرة عليه وتصييره عبدا ينطق باسمها ، ويشير الشاعر إلى أن المعتدي -جساس- قد بدأ يغير حيله ومكائده، فأخذ يحاصر الأمة بالسلام، مستغلا رمز الحمامة وغصن الزيتون، يطعنها به، ثم يشرب نخبها ، وينتزع قلوب شعرائها، ويحاول أن يستبدل بها شيئا آخر:

اطعنه في الخاصرة اليسرى
بجناح حمامة
اطعنه بين العينين
بغصن الزيتون
هذا عصرك يا جساس
هذا عصر يُشرب فيه
نخبَ السيفِ الأحدب
يا جساسُ الكأس
شُقّ بجرس صدر كليب
وانتزع القلب ...
ضع بدلا منه زجاجة
أو رأس دجاجة

[١] وقعت حرب البسوس قبل الإسلام، بسبب ناقة قتلها كليب بن وائل ملك بني ربيعة، حيث أخذت البسوس تعد المكائد والدسائس للثأر لأخيها، (تبّع حسان)ملك اليمن الذي قتله كليب، إذ توجهت إلى مضارب قبيلة حساس -ابن عم كليب- وأوغرت صدره على كليب، ثم أرسلت عبيدها يرعون ناقتها في حمى كليب، فقتلها رجال كليب بأمر منه، فما كان من جساس إلا أن توجه إلى كليب وقتله غيلة، ثم حمل رجاله رأسه إلى البسوس، فكتب كليب وصية لأخيه الزير سالم قبل وفاته يوصيه فيها ألا تأخذه رأفة بجساس وقومه، فقامت حرب البسوس واستمرت أربعين عاما، إذ أقسم الزير أن يقتل بكل عضو من كليب رجلا من بني بكر بن وائل،قوم حساس، ثم سعت اليمامة -ابنة كليب- جاهدة إلى التحريض لقتل خالها جساس قاتل أبيها، وتمكنت من دفع أخيها الجرو بن كليب لقتل خاله جساس ثأرا لأبيه. انظر:

شوقي عبد الحكيم: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار بن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٦١-٨٥.

شوقي عبد الحكيم: تراث شعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٤٦

أو علبة كبريت

أو قطعة صابون

أو مقبض سكين أوَليس المقطوع الرأس

هو الشاعر[1]

وينحرف الشاعر بشخصية الزير سالم -شقيق كليب- فيجعلها رمزا لأعوان السلطة الذين يسهمون في كسر شوكة الأمة،ويجعل اليمامة -ابنة كليب- رمزا للأرض العربية التي يتآمر عليها أعوان السلطة -الزير سالم وأمثاله- ويقدمونها لقمة سائغة للسلطة الطامعة -جساس-:

"طارق" في الزنزانة

"طارق" فتح الأندلس

وفتح خليفتُنا الزنزانة

"والزير"

ساق على ناقته الزرقاء "يمامتنا"

لمضارب جساس[2]

٣

ومن بين شخصيات كليلة ودمنة، يستوحي الشاعر شخصية (مالك الحزين)[3] ليتخذها رمزا للشاعر العاجز عن البوح بسبب مطاردة السلطة له،في الوقت الذي يسير فيه شعراء العصر على نهج واحد من تزييف الحقائق وخداع الأمة، لتحقيق مآربهم، غير عابئين بالواجب الملقى على عاتقهم تجاه الأرض والشعوب:

المهرجّون ...

عيونهم مطرزاتٌ فوق مقبض السكين

وأنت صرت كالغزال

قد مضوا يطاردونه يا مالكُ الحزين

---

[1] الأعمال الكاملة / ٤٧٦-٤٧٧

[2] نفسه / ٣٣٢

[3] ابن المقفع: كليلة ودمنة، "قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، ص٢٦٩

حذار كل هذه "البلابل" التي ترى
مصفوفة هناك فوق الأرصفة
منظومة في خيط عقد واحد
تصيح كلها مزيفة
وليس فيها بلبل أمين[1]

ويخاطب بسيسو مالكا الحزين ليصور له حقيقة شعراء العصر، وما هم فيه من تسخير الشعر لمصالحهم الخاصة، فيحتلون مناصب رفيعة عند السلطة، ويبقى مالك الحزين الشاعر الوحيد الذي يسخّر شعره لمصلحة أمته وشعبه، مما يدفع السلطة إلى قمعه والقضاء عليه:

يا مالك الحزين
وأي تاج فوق رأسنا
وأكبر الأزرار فيه "بيضة النعامة"
"وبيضة اليمامة"
مكسورة في كفّنا
ونحن طول عمرنا
نظن أن "تحت الظفر جوهرة"
ونحن طول عمرنا
نهز بطن الحنجرة ...
وأنت وحدك الذي لم يغرس المنقار
ذات يوم واحد في محبرة[2]

ويستمر الشاعر في مخاطبة مالك الحزين لتعرية شعراء الأمة، فحياتهم قائمة على الكذب والتملق، يديرون رؤوسهم أنّى يدير الكذب وجهه، ويبالغون في نفاقهم لأجل مصالحهم، وهذا يدفع الشاعر إلى التعبير عن حالة الصمت التي تعتري مالكا الحزين،

---

[1] الأعمال الكاملة / ٤٩٠

[2] نفسه / ٤٩١

وتسويغ ذلك، لأنه لا يستطيع الكذب أو النفاق، وإذا تكلم فلن ينطق إلا بالدعوة إلى الثورة، وتنبيه الشعراء إلى الواجبات المنوطة بهم:

يا مالك الحزين
وقبعاتنا "كؤوسنا"
رؤوسنا "مراوح"
تدور أينما يدير وجهه الكذب
يا صاحب الجلالة الكذب
هناك في منقار مالك الحزين جوهرة
من أجلها تراه صامتا حزين ...
يصونها بصمته
ويصطلي بريقها بقلبه
لتبقها له
فتاجك المزدان فيه ألف جوهرة ...
لتبقه لنا
ففي الحديقة الغناء ألف طائر جناحه
سجادة
مرة، ومرة جناحه وسادة
لتبقه لنا
يا صاحب الجلالة الكذب
لتبق مالك الحزين[1]

٤

ويتجاوز بسيسو توظيف الشخصيات الشعبية إلى استيحاء بعض القصص الشعبية كقصة بساط الريح، أو السمكة التي تبتلع الخاتم، أو الاوزة التي تبيض ذهبا، ويحمّل كل قصة منها رمزا يبوح بفكره، ففي استيحائه قصة بساط الريح يشير الشاعر إلى الحال التي

---

[1] نفسه / ٤٩٢

آلت إليها أرض فلسطين،فقد زال عهد بساط الريح والخوارق، الأمر الذي أفقد الأمة ثوارها القادرين على ركوب المستحيل،فأصبحت سجينة يمرغ خدها على التراب وتسام الذل والهوان، بعد عهد من النعيم والرخاء، كانت فيه ريحانة النساء التي تفوق مثيلاتها:

بعد بساط الريح

أصبحتْ وراءَ ألف باب ...

سجينةَ السرداب

ريحانةُ النّساء خدّها على التّراب

بعد وسادة الحرير خدها على الصوّان

آه يا زمان ...

تطعمها جارية مقطوعة الكتفين

تطعمها رمّانة

وبعدها تجلدها بخيزرانة .[1]

أمّا السمكة التي ابتلعت الخاتم، فإنها تقذفه من بطنها لتعلن بدء الثورة، وسقوط السلطة التي ساقت الأمة إلى الرّدى:

الليلة يخرج من قمقمهِ الثعبان

والسمكةُ تلقي خاتمها

ويثور البركان

الليلة يتدحرج

رأس السلطان[2]

وترمز الإوزة التي تبيض ذهباً إلى الأرض العربية التي تفيض خيرا على الشعوب، في الوقت الذي تسعى السلطة إلى سلبها مقدّراتها، وخيراتها، واستغلالها لمصلحتها:

يا سادتي الذين رأسنا في يدهم رمّانة

يا فاتحي الزنزانة

---

[1] نفسه / ٣٣٤

[2] نفسه / ٢٨١

يا سادتي النُّجب

لا تقتلوا الإوزة التي تبيض في عيونكم

تبيض في آذانكم

وفي جيوبكم ذهب[1]

وبعد، فإنّ التراث الشّعبي في ديوان بسيسو، يظلّ محدوداً إذا قيس بالرّموز التراثية التي تُبرزها القصائد الأخرى، إلا أن الشخصيات التي يجسدها كانت قادرةً على حمل الهمّ المعاصر، والبوح بالدعوة إلى خلاص الأمة مما ألمّ بها،وقد رأينا كيف تباين توظيف الشاعر لهذه الشخصيات بين جعلها رمزا للثورة والتحرر، أو جعلها رموزا تساعد السلطات على تمكين سيطرتها على الشعوب.

[1] نفسه/ ٤٦٥

الفصل السادس: الإيقاع والتراث

يعد الإيقاع من العناصر المفارقة بين القصيدة التقليدية والقصيدة الجديدة، حيث خرج الشعر الحديث على القصيدة القديمة ، فاعتمد وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت ، و لم يَعُد الوزن والقافية العنصرين الأساسيين في الحكم على القصيدة العربية، فظهرت قصيدة النثر التي لا تلتزم وزنا أو قافية محددة، ووجدنا قصائد يزاوج فيها الشعراء بين أكثر من بحر شعري، إلى جانب قصائد تكاد تخلو من قافية تنتظم أبياتها، وغير ذلك من صور التغيير الذي أحدثته القصيدة الحديثة، فكانت تمردا على رتابة الإيقاع المتوقع في القصيدة التقليدية، والناجم عن تكرار عدد معين من التفعيلات والقوافي عبر البيت الواحد، وأبيات القصيدة كلها،مما يجعل إيقاع القصيدة رتيبا ومتوقعا، بحيث لا يجوز للشاعر الخروج من وزن إلى آخر أو من قافية إلى أخرى طيلة أبيات قصيدته، إلى أن ظهرت ضروب من التغيير، فوجدت الرباعيات والخماسيات، ثم الموشحات، حتى طالعنا القرن الحالي بحركة الشعر الحر، ثورةً حمل لواءها السياب، ونازك الملائكة، والبياتي، ومن واكبهم في ذلك، سعيا وراء التخلص من رتابة القافية الواحدة، والتنويع في عدد تفعيلات السطر الواحد[1].

ولعل الشعر الحديث لم يسعَ إلى إلغاء دور الوزن أو القافية تماما، إنما أباح لنفسه تعديلهما، إلى الحد الذي يساعد الشاعر في التعبير عن خلجات النفس بحرية أكبر، دون التقيّد بشكل ثابت للبيت الشعري، مما يعكس صورة إيقاعية للحالة الدلالية للنص، أو الحالة الشعورية التي تعتري الشاعر لحظة كتابة قصيدته، وهذه الإيقاعية هي التي حدتْ بالشاعر المعاصر إلى تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت الشعري ، ليتحرك نفسيا وموسيقيا تبعا للحركة التي تعتمل في نفسه، مما جعل موسيقا الشعر مجموعة من الإيقاعات النفسية التي تنفذ إلى صميم الجمهور وتهزّ أعماقهم[2].

وقد ظهر العديد من الدراسات التي تبحث في إيقاع الشعر الحر، والظواهر الفنية المرافقة لظهور هذه الحركة، ولعل أبرزها كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، وما يعنينا هنا هو البحث في الدور الذي يؤديه التراث في إيقاع القصيدة عند معين بسيسو،

---

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ٦٥-٦٧

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر / ١٨

ومدى أثره في موسيقاها الداخلية والخارجية.

فيما يتعلق بالوزن، فقد بدأ الشاعر الكتابة على الشكل التقليـدي -البحـور الصافيـة والممزوجة- وذلك في ديـوان (المسـافر)، وديـوان (المعركـة)، وبعـد ديوانـه (حينمـا تمطر الأشجار)، لا نعثر له على قصائد من هـذا النـوع إلا في حـالات قليلـة مثـل قصيـدة (لمـن الشارع)، و(السيف على العنـق)، و (إلى المتاريس)، و(الأم)،و(في الطريـق إلى الزنزانـة)[١]، ويؤخذ على القصيدة التقليدية عند بسيسـو خلوّهـا مـن الإشـارات التراثيـة إلا في القليـل النادر، في حين تبدأ التضمينات التراثية في شعره مع أول قصيدة على نظام شـعر التفعيلـة، إذ وَجَد في شعر التفعيلة عالما رحبا يعبّر من خلالـه عـن أدق مشـاعره، مـع الحفـاظ على الإيقاع الذي كانت تبرزه القصيدة التقليدية.

ومن أمثلة نظمه على شكل القصيدة التقليدية، قوله من قصيدة (نافذة الكهف) علـى وزن البحر الخفيف:

في مكان ينهـار فيه الجناح   وتسوق الزمـانَ فيه الجراحُ
ويفوح النسيـان أهتَهُ الموتُ كأفعى قد أهتها جـراحُ[٢]

وعلى البحر الطويل قوله:

عصى جَرَسي هذا هو الجبل الزاني   وهذا هو الرّجّام ذو النَفَس الفاني[٣]

و على بحر الرمل قوله:

هـذه الريـح وهذا الجبـل   .وأنا والمنتهى والأجـل[٤]

وعلى البحر المتقارب قوله:

أناخ الغروبُ ظلالَ الرّحيل   وعينيْ مسافرةٌ في الأثر[٥]

وعلى البحر البسيط قوله:

لم يترك السيلُ غيرَ الحبل والوتد   من ذلك الشعب أو من ذلك البلد[٦]

---

[١] الأعمال الكاملة / ٢١٩، ٢٢١، ٢٢٣، ٣٠٥، على التوالي

[٢] نفسه / ٣٥

[٣] نفسه / ٣٩

[٤] نفسه / ٤٣

[٥] نفسه / ٤٥

[٦] نفسه / ٥٦

وعلى مجزوء الكامل قوله:

أنا إن سقطتُ فَخُذْ مكاني يا رفيقي في السلاح[1]

ونلحظ أن الشاعر في بواكير إنتاجه الشعري كان يراوح بين استخدام البحور الصافية كالكامل، والمتقارب، أو الممزوجة كالخفيف، والطويل، والبسيط، ثم لا يكاد يلجأ -بعد ذلك- إلى مثل هذا اللون من النظم إلا في حالات نادرة، فإذا وصلنا نهاية مراحل الشعر لديه، نجده يميل في ديوانه (الآن خذي جسدي كيسا من الرمل)، إلى ما يسمى بقصيدة النثر، فقد كتب قصيدتين على ذلك هما: (قطار منشورات منتصف الليل)، و(سورة يوسف سلمان) ، ولعل هاتين القصيدتين من أكثر القصائد لديه تضمينا للتراث، وقد سبقت الإشارة إلى الأولى منهما عند الحديث عن الشخصيات التاريخية، وأما الثانية فقد ورد ذكرها في الفصل الأول من الدراسة، أثناء الحديث عن شخصية يوسف -عليه السلام- فيقول في القصيدة الأولى:

هذه خمّارة صاحب الزنج
وهذي يدي
على بابها معلّقة
من أين جئتَ أيها العصفور
بقلمٍ وورَقة
الشبابيك مغلقة[2]

ومن الثانية قوله:

كان يوسفُ سلمانُ
قد شقّ فلذة من قميصه
يبلّها في بقية من رذاذ البرق
في كفّه
ويمسح وجه الغزالة[3]

---

[1] نفسه / ٥١
[2] نفسه / ٦٨١
[3] نفسه / ٦٩٥

ونلحظ أن الشاعر لم يهمل الوزن تماما في هاتين القصيدتين، فلا تخلوان من تفعيلات بحور الشعر المعروفة، ولعل الازدحام بالمادة التراثية هو الذي دفع الشاعر إلى التنويع في الأوزان والتفعيلات بين سطور قصيدتيه، إذ نراه انساق وراء الدفقة الشعورية انسياقا سمح له بالخروج على مألوف شعر التفعيلة.

ولا يقتصر أثر التراث على هذا الحد، بل يتعداه لنجد ظاهرة تشكل حضورا بارزا في شعر بسيسو، فالقصائد التي يصوغها على وزن بحر الرجز (--ب-) يفصل فيها بين تفعيلتين من (--ب-)بوتد مجموع (ب-) يؤثر في موسيقا السطر الشعري، ويستوقف المتلقي، ومن ذلك قوله:

من قبل في عشائه الأخير	--ب-/ ب-ب-/ ب-ب
قال لن يخونني منكم أحد[1]	-/ ب-ب-/ ب-/ --ب-

لقد فصل الشاعر بالوتد المجموع (ب-)في الضمير المتصل بالفعل (يخون) بين تفعيلتين من وزن (--ب-)، ونرى أن استدعاء الشاعر النصّ التراثي الإنجيلي هو الذي جعله ينساق وراء السطر الشعري ، فلم يجعل المفردة التراثية في سطر مستقل، وكان بمقدوره أن يعيد كتابة النص دون الإخلال بالوزن الشعري كالآتي:

من قبل في عشائه الأخير	--ب-/ ب-ب-/ ب-ب
قال لن يخونني	-/ ب-ب-/ ب-
منكم أحد	--ب-

ونجد البيت الثاني ينتهي بصورة من الصور الفرعية الجائزة في (مستفعلن) في الشعر[2]، دون أن يكون هناك نوع من الانزياح في الوزن ، أحدثه اتصال الجملة الشعرية ، مما يفسر سعي الشاعر وراء المفردة التراثية، بصرف النظر عما يحدثه هذا من نشاز في الوزن.

ومن أمثلة ذلك:

١. هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة	--ب-/ --ب-/ ب-ب-/ ب--
"كبرمكيّة" يتبعها بسيفه "مسرور"	ب-ب-/ ب-/ -ب ب-/ ب-ب-/ --ه

---

[1] نفسه / ١٣٠، راجع ما دار حول النص من تحليل أثناء الحديث عن شخصية المسيح في الفصل الأول من الدراسة

[2] عبد الرضا علي: موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص٦٢

رؤوسنا على موائد الجريمة ... ب–ب–/ ب–ب–/ ب–ب––

كأنها الأقمار في صحونهم تدور ب–ب–/ ––ب–/ ب–ب–/ ب–ه

٥. **كأنه يولد من رقابنا** ب–ب–/ –ب ب–/ ب–ب–

في كل عصر يا حبيبتي "مسرور"[1] ––ب–/ ––ب–/ ب–/ ––ه

ويمكن للشاعر أن يتخلص من وجود الوتد المجموع الزائد في السطرين الثاني، والسادس، كالآتي:

هذا زمان فيه يا حبيبتي القصيدة ––ب–/ ––ب–/ ب–ب–/ ب––

"كبرمكية" ب–ب–/ ب–

يتبعها بسيفه "مسرور" –ب ب–/ ب–ب–/ ––ه

رؤوسنا على موائد الجريمة ... ب–ب–/ ب–ب–/ ب–ب–/ –

كأنها الأقمار في صحونهم تدور ب–ب–/ ––ب–/ ب–ب–/ ب–ه

كأنه يولد من رقابنا ب–ب–/ –ب ب–/ ب–ب–

في كل عصر يا حبيبتي ––ب–/ ––ب–/ ب–

"مسرور" ––ه

وكما هو الحال في النموذج السابق، فإن حرص الشاعر على تضمين المفردتين التراثيتين (برمكية)، و(مسرور)، هو الدافع لخروجه على الوزن بشكل ينشأ عنه انزياح في الوزن يفصل بين تفعيلتين متجانستين بوتد مجموع، إلا أن هذا اللون من الخروج على الوزن، قد لا يكون مستكرها أو ظاهرا لما تحققه المفردة التراثية من انسياب موسيقي يكاد يخفي الخروج على الوزن.

ويتعدى الأمر بالشاعر هذا الجانب، فنراه يكتب الشعر العمودي على نظام شعر التفعيلة، وذلك كما في ديوان (القصيدة) ، إذ يبدأ قصيدته على وزن تفعيلة البحر الكامل (ب ب –ب–)، ثم ينتقل منها إلى تفعيلة الوافر (ب–––)، فتتوسطها مقطوعة عمودية على وزن البحر البسيط، جاءت مكتوبة على نظام الشعر الحر، يقول:

والشمس دودة قزّ

---

[1] الأعمال الكاملة / ٣٣٨، وانظر ٣٢٥، و٢٤٣

كلُّ ما سكبت

من الحرير لهم

لكن لك الكفنُ

تهدي الجراحَ لهم طيرا وفاكهة

أما هديتهم

فالمذبح العفنُ

غادرتَ بيروتَ

ما بيروتُ قرطبةً

ولستَ أندلسا

يا أيها الوطنُ

إني أنا المتنبي فوق عصركُمُ

حذاءُ عصري

أنا المستقبل الزمنُ

إني أنا المتنبي سوف يقتلني

سيف له ذنبُ

في عنقه رسَنُ[1]

ونلحظ إمكانية إعادة كتابة الأسطر السابقة، لتصبح أبياتا على وزن البحر البسيط، عمد الشاعر إلى تجزئتها لغرض إيقاعي يتمثل في المواءمة بين التداعيات التراثية، والرؤيا المعاصرة، وذلك على النحو الآتي:

والشمس دودة قزٍّ كلُّ ما سكبت	من الحرير لهم لكن لك الكفنُ
تهدي الجراح لهم طيرا وفاكهة	أما هديتهم فالمذبح العفن
غادرتَ بيروتَ ما بيروتُ قرطبةً	ولستَ أندلسا يا أيها الوطنُ
إني أنا المتنبي فوق عصركم	حذاءُ عصري أنا المستقبل الزمنُ
إني أنا المتنبي سوف يقتلني	سيف له ذنبُ في عنقه رسَنُ

[1] ديوان القصيدة / ٢٢-٢٤

وقد تداعت صورة المتنبي التراثية -قتيل الكلمة- إلى ذهن الشاعر حين عمد إلى رسم صورة للمحاولات القمعية التي تمارسها السلطة ضد أصحاب الفكر الثوري، فخرجت هذه الصورة لا شعوريا على شكل القصائد التقليدية، فالصورة التراثية استدعت إلى ذهنه نمط القصيدة التراثية، ويدلنا على ذلك أن الشاعر يكمل قصيدته بعد هذه المقطوعة على وزن تفعيلة البحر الوافر، ثم يعود ليختتمها بتفعيلة البحر الكامل التي ابتدأ بها.

وفيما يخص القافية، فإن بسيسو قد سار فيها ضمن ثلاثة خطوط متباينة:

الأول: التزم فيه قافية واحدة تنتظم أبيات قصيدته، مثل قصيدة (أجراس من طين)، و(طيور المنافي)، و(الطاحونة) و(دفاع الأسد عنترة)، و(كلاكيت أول مرة من فيلم قرص أسبرين لأبي الهول)، و(مالك الحزين) [1].

الثاني: ينوّع فيه بين قوافي قصيدته، فيلجأ إلى ضرب من التقفية، يعكس فيه تأثّره بنظام الشعر التقليدي، ولا سيما الأراجيز التي كانت تأتي مصرّعة تتشابه فيها نهاية صدر البيت مع نهاية عجزه، ومن أمثلة ذلك قصيدة (ارفعوا الأيدي عن أرض القناة)، و(السجن الكبير)، و(الصوت ما يزال)، و(المتاريس)، و(أغنية إلى جبل النار) [2].

الثالث: فقد مال فيه إلى التحرر من القافية تماما،رغبةً في التخلص من قيود القافية والانسياق وراء الدفقات الشعورية، مثل قصيدة (حكاية لأطفال عمان)، و(يوميات ملقن مسرح)، و(كان زماناً يكذب يا مولاتي)، و(قصيدة إلى بريد القراء في جريدة المقاومة)، و(مأساة الدب مراد) [3].

إلا أن الشاعر لم يعجز عن تشكيل قافية قصيدته الخاصة، فقد حرص في غير مكان من ديوانه على انتظام قصائده وفق قافية معينة تتخللها حتى النهاية، فكان في بعض الأحيان يضطر إلى التصرف بألفاظه في سبيل انتظامها وقافيةَ السطور التي تسبقها، كقوله:

وتنحنح، بسمل، حوقل

وأواء النطاح وصاحْ:

[1] الأعمال الكاملة / ١٩٨، ٤٢٥، ٤٣١، ٤٨٣، ٤٨٧، ٤٩٠، على التوالي.

[2] نفسه / ٧٧، ٩٥، ٩٧، ١٠٥، ١٢٥،على التوالي.

[3] نفسه / ١٢٢، ٣٢٤، ٣٤٦، ٤٦٢، ٤٧٨، على التوالي.

ليس على مولانا السلطان جناحْ
فالقسمة غلبت، والعبرة في النية
لا أين تسير القدمان ...
وسواءٌ في المخدع إنسٌ أو جان
والذنب على الجاريةِ
فلو وضعتْ في باب المخدع مصباح
ما ضلّت قدما مولانا[1]

فنلحظ أن التسكين الحاصل في كلمة (مصباح) إنما جاء لضرورة المواءمة مع قافية الحاء الساكنة في (صاح، جناح)، على الرغم من أن الكلمة واقعة مفعولا به، وكان أولى بالشاعر أن يجعلها منصوبة دون أن يودي ذلك إلى الإخلال في وزن النص، إلا أن طبيعة الإيقاع المتأتي من تسكين القافية جعلته يهمل القاعدة النحوية لتأتي اللفظة منسجمة وقافية النص.

وقد يلجأ الشاعر في سعيه وراء تشكيل قافية النص إلى الخروج على مألوف اللغة، واشتقاق ألفاظ غير شائعة، كقوله:

لو أن يا حبيبتي أشجاري
تعيش في بستان سندباد
تثمر الطيور كالأوراق
وتثمر الأطفال كالأثمار[2]

فقد جمع الشاعر كلمة (ثمر) على (أثمار) لتنسجم ووزن كلمتي (أشجار، وأوراق) وهذا جمع غير مألوف لكلمة (ثمر)،وقد كان بمقدوره أن يجمعها على ثمار دون الخروج عن قافية الراء التي تشكل محور قافية النص كله، إلا أن سعيه وراء جمعها على (أفعال) ساقه إلى التصرف بها كما يحلو له.

ثمة نوع آخر من القوافي يبرز في ديوان بسيسو، ويتشكل عن عبارة تراثية بحيث

---

[1] نفسه / ٢٩٣
[2] نفسه / ١٧١

تستدعي العبارة قافيةً بعينها تكون متأتيةً عنها، وذلك نحو قوله:

كانت تلك الغجريّة تكسر حول النار الأصداف

تقرأ في كف الميت وتنوح

لو لم تكسر تلك الصدفة

لو لم تخرجْ من بطن الحوتْ

لو أبقيت بيدك ولو ورقة توتْ

تحجب وجهك في التابوتْ[1]

ونلحظ أن الشاعر استدعى قافية التاء الساكنة في "ورقة توت" لتناسب القافية في كلمة "الحوت" التي استحضرها من قصة يونس-عليه السلام- فقد وفق في اختار هذه الكلمة دون غيرها، لأن ورقة التوت ترتبط بستر العورة، وحين يستر الإنسان بها وجهه وهو ميت، فذلك يعني أن الوجه أصبح عورة، فطبيعة القافية هي التي أوحت إلى الشاعر باختيار ورقة التوت ليكشف من خلالها حجم الهوان والذل الذي واجه ذلك الميت.

ومن أمثلة ذلك قوله:-

على صليب

من ورق الزيتون

تمدّد المخلّص الكذاب

كالغرابْ

على بساط نور

"ابكين يا جواري"

"بأدمع الحواري"[2]

فقد جاءت قافية الباء في "كالغراب" لتناسب القافية التي سبقتها، حيث قصد الشاعر إلى إظهار كلمة "الكذّاب" لما تحمله من دلالات سلبية تجعل الأمل المتعلق بها أملاً سرابياً، ولذلك فإن وضعها في وسط السطر الشعري، قد يقلل من وهجها وإضاءتها في النص،

---

[1] نفسه / ٣٨٢

[2] نفسه / ١٣٠

كما أن كلمة "الغراب" بما تحمله من دلالات التشاؤم والتعتيم، تمثل صورة شبيهة "بالكذاب"، لذا فإن فصلها في سطر شعري، وجعلها قافية توازي القافية السابقة، يحمل البعد الدلالي على خير وجه، وبهذا فإن الصورة التراثية المقترنة بالمخلّص الكذّاب –المسيح الدجال– قد أثرت بشكل مباشر في إيقاع النص، وتشكيل قافيته.

إن الصيغة التراثية تسهم في بناء قافية النص عند بسيسو، بحيث تأتي قافيته انطلاقا من تضمين مفردة تراثية بعينها تستدعي بقية قوافي النص، كقوله في قصيدة (أ، ب):–

أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

زوبعةٌ هبّت وطارت العمامة

وصاح لاعقو حوافر الجواد

لم تكن سوى حمامة

طارت، وصاح آخرون

بل غمامة

أمّا الذي رأى فوق الذي رأوا

فصاح:

لم تكن سوى علامة

وبعدها القيامة

لكنها هناك كانت العمامة

في سلّة القمامة[1]

إن استيحاء كلمة (العمامة) في البيت التراثي السابق هو الذي استدعى بقية قوافي النص، ليصور الشاعر من خلالها ما تحيط به السلطة نفسَها من هالة وتعظيم تزولان عند أول خطر يواجهها، ونلحظ أن قوافي الأسطر جاءت بشكل يحدث نوعا من التصعيد العاطفي الذي يشرك القارئ في عاطفة الشاعر الساخرة من السلطة العاجزة عن مواجهة الأحداث التي تلمّ بالأمة.

---

[1] نفسه / ٣٩٧

ومن أمثلة ذلك قوله:

لم يبقَ هنالك في السيرك مشاهد

هرب المعتصم –وأمسك بضفائر –غزة –––خالد–

واختلط الحابل بالنابل ...

وانطلق قطيع الثيران يدوس "حديقة بابل" ...

أين فلسطين ...؟

لم يبقَ هنالك في "قفص السيرك" فلسطين ...[1]

ونلحظ كيف أدت قافية اللام الساكنة في المثل التراثي "واختلط الحابل بالنابل" إلى استدعاء عبارة (حديقة بابل) ، لتناسب قافية السطر السابق، على الرغم من أن السياق لا يتطلبها، لأن النص يشير إلى غياب فلسطين عن أذهان العرب، واجتماع الأمة عليها، ولعل الشاعر كان قادرا على استدعاء كلمة معاصرة بدلا من (بابل)، غير أن انشغاله بالقافية دفعه لاختيار هذه الكلمة دون سواها للتعبير عن الأمة التي أهملت فلسطين.

ولا يقتصر دور المفردة أو الصيغة التراثية على التأثير في القوافي الخارجية للنص، بل تتعداه لتسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

يا أبا الطيب خصيانُ السلاطين

وغلمانُ القياصر

كلُّ ذي قرطٍ وخلخال

وعقدٍ وأساور

كلُّ من قد شدّه النخّاس

من وحل الضفائر

كلُّ من لطّخ بالحبر الأظافر

كلُّ من لم يعرفْ الخيل ولا الليل

وبيداء المخاطر

والقوافي وهي كالبيض البواتر

[1] نفسه / ٤٠١

جاءنا يركب صهوات القصائد

أين أخفيتَ -أخا القيصر- النياشين

وخبّأت القلائد؟

يا أبا الطيب قم صحِّ النواطير

وقم صحِّ القياثر

دقّت الأجراسَ للصيد

ثعابينُ المحابر

بشمت من لحمنا

هذي الثعالب

صار درع الفارس المقتول

بيتا للثعالب

آه يا سيفَ المحارب![1]

ويكشف النص عما يحققه التضمين التراثي لأبيات المتنبي من إيقاع داخلي وخارجي معا، حيث جاءت كلمة (المخاطر) لتناسب قافية الراء في الأسطر السابقة، وكذلك الحال فيما يخص كلمة (القياثر)، و(المحابر)، في حين يحقق الفعلان (أخفيت وخبّأت) نوعا من التناسق الصوتي الداخلي بين أسطر النص، وكذلك الحال في (دقت وبشمت) حيث ساهمت هذه الأفعال في تشكيل الموسيقا الداخلية للنص، زيادة على ما يعكسه تكرار حرف الراء عبر معظم أسطر القصيدة من تأثير صوتي واضح، وكذلك فقد جاءت كلمة (المحارب) لتوضح ما يعانيه الشاعر من اغتراب بين شعراء العصر الذين سخّروا أشعارهم لخدمة مصالحهم الخاصة، متجاهلين الرسالة التي يجب أن يضطلعوا بها، وقد جاءت هذه الكلمة متناسبة من حيث القافية مع كلمة (الثعالب)،على نحو يعكس لونا من الإيقاع الخاص، كان للعبارة التراثية دور في تجسيده، بحيث يؤدي احتفال النص بالمفردات التراثية، مثل (القياصر، وخصيان، النخاس، البيض، البيداء، النواطير، ثعابين، ...) إلى وضع القارئ في جو إيقاعي قريب من جو النص التراثي المستدعى.

* * * * *

---

[1] نفسه / ٢٨٧-٢٨٨

وإلى جانب الوزن والقافية، يظهر في ديون بسيسو عنصر إيقاعي آخر هو (التدوير)، ونقصد به أن تبدأ تفعيلة ما في نهاية سطر شعري، وتكتمل في بداية السطر التالي، مما يبعث نوعا من الارتباط المعنوي والموسيقي بين أسطر الشعر في الجملة الشعرية الواحدة، وترى نازك الملائكة أن التدوير يمتنع في شعر التفعيلة امتناعا تاما، فلا يُسوَّغ إيراد سطر مدوّر فتقترح على الشعراء ما يخلصهم من اللجوء إلى التدوير في شعر التفعيلة، وذلك بأن يجعل الشاعر السطرين المدورين سطرا واحدا، فيتخلص بذلك من اللجوء إلى تدويرهما[1].

ويعد التدوير من أبرز عناصر الإيقاع في شعر بسيسو، فبعد صدور ديوانه (مارد من السنابل) لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من موضع واحد على الأقل يظهر فيه التدوير بوضوح،إلا أن ما يهمنا في هذا المجال هو التدوير الذي يظهر ضمن الإشارات التراثية التي يستوحيها الشاعر، ودور المضمون التراثي في دفع الشاعر إلى تدوير سطور قصائده، ولنأخذ مثالا واحدا على ذلك قوله:

والطواحين التي عاشت	-ب--/ -ب--/ -
على أرضك أجيالا طويلة	ب--/ ب ب--/ -ب--
أطعمت كلَّ جراد الأرض	-ب--/ ب ب--/ -ب
لم تعطِك مثقال فتيلة	--/ ب ب--/ ب ب--
لستَ تمشونْ	-ب--/ ب
ومن أحببتَها ليست دليلة	ب--/ -ب--/ -ب--
خلّها تطحن ولتمضِ لكي تنحت	-ب--/ ب ب--/ ب ب--/ ب ب
أحجارا لكي تبني طواحين جديدة[2]	--/ -ب--/ -ب--/ ب ب--

إن النظرة الفاحصة في التقطيع السابق تكشف أن التدوير قد تحقق بين جميع أسطر النص، حيث نراه قد وقع بين السطرين الأول والثاني، وبين الثالث والرابع، كما تحقق بين السطرين الخامس والسادس ثم بين السابع والثامن، بمعنى أن الأسطر الأول، والثالث، والخامس، والسابع، جاءت منتهية بجزء من تفعيلة بحر الرمل (-ب--)، وجاء السطر

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩، ص١١٦-١١٧

[2] الأعمال الكاملة / ١٨٧، وانظر من الأمثلة على ذلك أيضا ١٣٠، و٢٦٠، و٢٨٧.

التالي لكل منها مبدوءا بتتمة التفعيلة، ولو أعدنا النظر في الأبيات السابقة لوجدناها نصّا توراتيّا يتحدث عن قصة شمشون الجبار مع زوجه دليلة التي أرشدت قومها إلى مكمن قوته، فتمكنوا من إذلاله، وصار طحانا لديهم، بحيث نجد السطر الخامس وما يليه نصا توراتيّا يعيد الشاعر صياغته شعرا، وعليه فإن طبيعة النص التراثي هي التي دفعت الشاعر إلى مثل هذا الضرب من التدوير، إذ لم يستطع ضم السطرين المدورين ليصبحا سطرا واحدا -كما طالبت نازك الملائكة- ذلك أن كل سطر يشكل مع ما يليه جملة شعرية تامة، فتشكل في مجموعها أربع جمل شعرية يصعب رصها ضمن أربعة أسطر، مما يوجد أسطرا شعرية طويلة قد تتجاوز خمس تفعيلات، فتبدو مستكرهة لطولها، كما يفقدها ذلك الطابع الإيقاعي الذي يبرزه وزن (فعيلة) في نهايات الأسطر الشعرية، ولعل هذا الملمح المستكره الذي أشارت إليه نازك الملائكة لم يجد قبولا لدى الشعراء العرب، إذ إن القصيدة العربية في هذه المرحلة قائمة في جانب مهم من إيقاعها على التدوير[1].

وبعد، فلا تتشكل موسيقا الشعر عند بسيسو بتأثير من العبارة التراثية وحدها، إنما يلمح القارئ ذلك الاهتمام الذي أولاه الشاعر لموسيقا شعره منذ بداية كتابته الشعر التقليدي، فقد ظل حريصا على الاهتمام بإيقاع النص، ورأينا كيف كانت العبارة التراثية ذات أثر واضح في الإيقاع لديه -داخليا وخارجيا- ولعل هذا الإيقاع متأتٍّ في معظمه من خلال ذلك الحس الثوري الذي يبثه بين أسطر نصوصه، ساعيا من وراء هذا إلى لفت انتباه المتلقي، وإشراكه معه في عاطفته، لأنه تخلص من النظرة الذاتية للأمور، وحمل على عاتقه مهمة التعبير بلسان حال الجماعة والأمة.

---

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري / ١٠٨

الخاتمة:

كان للتراث أثر رئيس في إبداع بسيسو، وتشكيل تجربته الشعرية، إذ أضفى على قصائده بعدا ثوريا لا ينفك يفارق ثنايا الأبيات ، ودلالاتها ، استطاع من خلاله الشاعر أن يعبر عن موقفه من الأمور المعاصرة، والأحداث التي تعتمل على ساحة أرضه، ونرى كيف أسهم التراث في إغناء تجربته وتعميقها، بشكل يعبر عن حسّ الثورة والرفض اللذَين حرص الشاعر على جعلهما رسالته إلى الأمة ، تصور معاناته بسبب تكالب الأمور عليها، واضطراره إلى قضاء سنيّ عمره مطاردا بين المنافي والسجون، ويحلم بالعودة إلى أرضه، الأمر الذي يُلجئُه إلى استيحاء الرموز التراثية، ليعبر من خلالها عما عجز عن البوح به صراحة، فتحمل همّه بالدعوة إلى تحرير بلاده، واجتماع أبنائها لنصرتها.

ولعل طبيعة المادة التراثية في شعر بسيسو، تجعل من اختزالها في نقاط محدودة أمرا غير ميسور، ولكن يمكن تحديد مجموعة من النتائج التي خرجت بها الدراسة أثناء عرض المادة التراثية على النحو الآتي:

• **الرمز:**

تباينت مهارات الشاعر في توظيف الرموز التراثية من موضع لآخر، إذ رأيناه في بعض النصوص يطابق بين الدلالة التراثية للرمز، والدلالة التي يرمي إليها من خلال ذلك الرمز، بحيث يحمل في مدلوله المعاصر المدلولَ التراثي نفسه الذي أُثر عن الرمز في صورته التاريخية، ومن أمثلة ذلك رمز المسيح، والبحتري، وغيرهما.

وفي نصوص أخرى، يتجاوز الشاعر الدلالة التراثية، إلى دلالة معاصرة تناسب فكرته، بحيث يضفي على الرمز التراثي أبعادا جديدة تبوح بدعوته إلى الثورة والمواجهة، ومن ذلك عصا موسى، ومصباح علاء الدين، وطائر الرّخ، وغير ذلك.

ولا يكتفي بسيسو -في غير موضع من الديوان- بتجاوز الدلالة التراثية للرمز إلى دلالة معاصرة، بل نراه ينحرف في بعض الرموز إلى دلالة جديدة غير تلك التي اشتهر بها في الماضي، ليحمل معها أبعادا جديدة، تصوّر حال الشاعر ورؤياه المعاصرة، وقد طالعنا مثل هذا الأمر في بعض جوانب شخصية المتنبي، والسندباد، وفي قصة سيدنا موسى -عليه السلام- مع فرعون، وغيرها.

كذلك الحال فقد تباينت أشكال توظيف الرمز من موضع لآخر، إذ كان يراوح بين تجسيد رموز جزئية لا تتعدى دلالة موضعها، مثل رمز عثمان بن عفان، ورموز أخرى كانت تمتد عبر أبيات النص الواحد، لتؤكد في امتدادها الفكرةَ التي أراد الشاعر إيضاحها من خلال تجسيدها، ومن ذلك رمز شهرزاد، وثمة شكل ثالث من أشكال توظيف الرمز، تمثل في الأقنعة التي جسدها الشاعر، مثل قناع (الأسد عنترة)، وابن المقفع، وغيرهما، بحيث كانت تقوم النصوص بمجملها على تجسيد الرمز، إذ يكتسب الرمز صفة شمولية، يعبر القناع من خلالها عن ثورة الشاعر، ودعوته إلى المواجهة في سبيل الخلاص.

وقد رأينا كيف جاءت الرموز الدينية ضمن أقسام ثلاث:

-شخصيات الأنبياء والرسل: وقد جسد الشاعر من خلالها صراعه مع الحياة والموت، ونضاله الطويل في سبيل بعث الثورة في صدور العرب.

-شخصيات دينية صالحة: تعد مثالا لكسر طوق المألوف، والقدرة على التغيير.

-شخصيات دينية شريرة: تمثل الخطر الذي يحيق بالعرب، وينذر بالتآمر عليهم والسعي لهزيمتهم.

أما الرموز التاريخية، فقد كانت على أقسام ثلاثة هي، الشخصيات الأدبية، والشخصيات السياسية، والشخصيات العامة، ورأينا كيف دارت هذه الرموز ضمن محورين رئيسين: الأول يميل الشاعر من خلاله إلى استيحاء رموز تشي بالثورة، وتدعو إليها، انطلاقا من الدور التاريخي لتلك الرموز، وبيان مدى المعارضة التي واجهتها آنذاك. والمحور الثاني يشير إلى الشخصيات التي كانت تمثل في صورتها التاريخية رموزا للتآمر على الأمة، ومساعدة الأعداء في السيطرة والاحتلال.

وفيما يخص الرموز الأسطورية فقد جاءت على قسمين: الأول توظيف الأسطورة، والثاني استيحاء الأسطورة ، وقد أوحت هذه الرموز بمعنى الاستحالة ، والقوة الخارقة التي دأب الشاعر في البحث عنها للخلاص من سطوة الاحتلال، وقد تبين ذلك جليا من خلال رمز السندباد، والعنقاء، وطائر الرّخ، أو تلك الشخصيات التي حملت روحا أسطورية تشي بالخوارق، وتنقل القارئ إلى عالم الأسطورة التراثية، فتحمل رغبة الشاعر في التعبير عن رؤياه المعاصرة للأحداث.

• اللغة (التناص):

جاءت معظم تناصات الشاعر ضمن مواقع التضمين التراثي، لتؤيد فكرة الشاعر وغرضه، وقد تباين شكل التوظيف في النص التراثي، بحيث كان الشاعر يوظف النص التراثي كما هو، بمبناه ومعناه حينا، أو يوظف روح النص ومعناه مع تغيير المبنى بشكل يوافق موقفه من الأحداث حينا آخر.

ورأينا كيف كان التناص الأدبي من أبرز نماذج التناص لدى الشاعر وأغزرها، في حين اقتصر التناص التاريخي على نماذج محدودة لا تظهر إلا بعد إعادة النظر في مضمون النص.

كذلك فقد عمد الشاعر في تناصه مع القرآن الكريم إلى المراوحة بين الحفاظ على دلالة الآية الكريمة، أو إضفاء دلالة جديدة تغاير الدلالة الأصلية، على العكس من التناص مع الإنجيل ، حيث كان الشاعر يلجأ إلى القصة الإنجيلية، فيعيد صياغتها شعرا بما يتناسب والمعطيات المعاصرة.

وقد تمكن بسيسو من المزج بين النص المرجعيّ والنص المعاصر، بحيث يصبح النص القديم جزءا من النص الجديد ، ويلتحم معه ، ورأينا كيف راوح الشاعر بين التناص المباشر والتناص غير المباشر، بحيث تشير بعض النصوص إلى تعلّقها بنص تراثي فور قراءتها، في حين تتطلب بعض النصوص إعادة النظر فيها قبل التأكد من انتمائها إلى نصّ بعينه.

• التراث الشعبي:

نوّع الشاعر في مصادر التراث الشعبي التي استقى منها مادة قصائده، غير أن شخصيات ألف ليلة وليلة كانت أكثر الشخصيات الشعبية بروزا ، وقد راوح الشاعر بين استيحاء الرموز الشعبية، أو القصص الشعبية، فجاء التراث عنده قادرا على حمل الهمّ المعاصر، والبوح بدعوة الشاعر، كذلك فقد تباين توظيف هذه الشخصيات بين تجسيدها رموزا للثورة والتحرر، أو رموزا تساعد السلطات في تمكين سيطرتها على الشعوب، ومع ذلك فقد ظل التراث الشعبي في ديوان بسيسو محدودا إذا ما قيس بالرموز التراثية التي تبرزها قصائده.

• **الإيقاع:**

يتجلى أثر التراث في الإيقاع لدى بسيسو من خلال ثلاثة جوانب رئيسة، أولها الوزن ، فإن طبيعة المادة التراثية تطلبت من الشاعر الخروج من وزن القصيدة التقليدية إلى وزن شعر التفعيلة، وقد رأينا كيف أدى التراث إلى تشكيل ظاهرة بارزة في شعر بسيسو، تمثلت في إيجاد وتدٍ مجموع يفصل بين تفعيلتين من وزن الرجز، بحيث ينساق الشاعر وراء المفردة التراثية وموقعها من النص، دون الالتفات إلى الخروج على مألوف وزن السطر الشعري.

أما الجانب الثاني فيخص القافية، إذ كان الشاعر ينوّع بين التزام القافية الموحدة أو التحرر منها تماما ، وقد رأينا كيف كانت المفردة التراثية تسهم في تشكيل قافية النص، بحيث تتأتى بعض القوافي بسبب عبارة تراثية بعينها.

وثالث هذه الجوانب هو التدوير، فقد كان تضمين النص التراثي يدفع إلى التدوير في أسطر بسيسو، ويمنع من تقسيم السطر المدور إلى سطرين يخلوان من التدوير، بحيث يسهم النص التراثي في تحقيق نغمة إيقاعية ناجمة عن التدوير، تضفي على النص طابعا موسيقيا مميزا.

وبعد، فقد نجح الشاعر في توظيف المادة التراثية المناسبة للحالة التي يصورها، وتحميلها همّا معاصرا ينطق بالدعوة إلى الثورة والمواجهة في سبيل خلاص الأمة من احتلال اليهود ، ولا سيما أن ممارسات السجن والتهجير التي مارستها معه السلطة كانت تضطره إلى التعبير، بوساطة الرمز التراثي، عن فكر ثوري، لم يتمكن من البوح به صراحة، فجاءت رموزه معبرةً عن الحال التي عاشها وهو يرى الأعداء يعيثون فسادا فوق تراب بلاده، دون قدرة منه على المواجهة المباشرة، وقد كان لهذه الرموز أثر بارز في بناء النص لدى بسيسو بشكل يفسّر توجّهه إلى نظم شعر التفعيلة في مواطن توظيف التراث، أكثر من الشعر التقليدي.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. العهد القديم

٣. العهد الجديد

٤. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث (دراسة أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر)، دار الأندلس، ط١، ١٩٨١.

٥. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

٦. أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار النجم، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٧. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢، ١٩٩٢.

٨. أحمد الزعبي: التناص –نظريا وتطبيقيا–، مكتبة الكتّاني، إربد، ط١، ١٩٩٥.

٩. أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩

١٠. أحمد بن الحسين المتنبي: ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ضبط وتصحيح مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي، مصر، ١٩٣٦.

١١. أحمد شوقي: الشوقيات، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٩٤.

١٢. أحمد عبد الكريم سليمان: تيمورلنك ودولة المماليك الجراكسة، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

١٣. أحمد فخري: مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.

١٤. أحمد محمد قدور: التناص (الظاهرة وإشكالية المنهج)، بحث مرقوم على الآلة الكاتبة، مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

١٥. ألف ليلة وليلة: دار الهدى الوطنية، ط١، ١٩٨١.

١٦. أوبتشكين وآخرون: لينين (موجز ترجمة حياته)، ترجمة دار التقدم، موسكو، د.ت.

١٧. ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل: قصص الأنبياء، دار الأرقم، بيروت، ١٩٩٧.

١٨. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

١٩. بدر شاكر السياب: **أنشودة المطر**، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩.

٢٠. بسام أبو بشير: معين بسيسو **"حياته وشعره"**، أطروحة ماجستير، إشراف د.عز الدين مناصرة، جامعة الجزائر، ١٩٩٢.

٢١. بشار بن برد: **ديوانه**، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

٢٢. ت.س إليوت: **مقالات في النقد الأدبي**، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الإنجلو المصرية.

٢٣. جلال الدين السيوطي: **تاريخ الخلفاء**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩.

٢٤. جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي،دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١.

٢٥. حسام الخطيب: **المعادل الموضوعي في النقد الحديث**، مجلة المعرفة، العدد ٥١، السنة الخامسة، ١٩٦٦.

٢٦. حسن حنفي: **قضايا معاصرة في فكرنا المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.

٢٧. خالد الكركي: **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل، بيروت، ومكتبة الرائد، عمان، ط١، ١٩٨٩.

٢٨. خالد محمد خالد: **رجال حول الرسول**، دار الكتاب، لبنان، ط٢، ١٩٧٣.

٢٩. خليل أحمد خليل: **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

٣٠. ربيعي محمد عبد الخالق: **أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر**، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٨٩.

٣١. ريتا عوض: **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية، بيروت، ط١،.١٩٧٨.

٣٢. سامح الرواشدة:

-القناع في الشعر العربي الحديث "دراسة في النظرية والتطبيق"،مطبعة كنعان، إربد، ١٩٩٥.

-شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٦.

٣٣. سمير شيخاني: قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، موسسة عزّ الدين للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٣٤. شوقي أبو زيد: تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥.

٣٥. شوقي عبد الحكيم:

-الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

-تراث شعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٦. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نقدية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

٣٧. ضياء عزاوي: كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة؟، مجلة المعرفة، عدد١٦١، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥.

٣٨. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

٣٩. عائشة عبد الرحمن: تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩١.

٤٠. عبد الرضا علي:موسيقا الشعر العربي "قديمه وحديثه"،دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧.

٤١. عبد القادر البغدادي : خزانة الأدب ولبّ لباب العرب ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨١.

٤٢. عبد الكريم الجهيماني: الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العربية، دار أشبال العرب، السعودية، ط٢، ١٣٩٩هـ.

٤٣. عبد الله بن المقفع: كتاب كليلة ودمنة، المكتبة الحديثة، بيروت.

٤٤. عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب "القصيدة والشاعر"، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٥.

٤٥. عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

٤٦. عزيز العلي العزّة: الطير في حياة الحيوان للدميري،دار الشؤون القافية، بغداد،ط١، ١٩٨٦

٤٧. علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

٤٨. علي جعفر العلاّق: في حداثة النص الشعري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ١٩٩٠

٤٩. علي حداد:أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦

٥٠. علي عشري زايد:

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط١، ١٩٧٨.

- الرحلة الثامنة للسندباد، دار ثابت للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.

٥١. غالي شكري: التراث والثورة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

٥٢. ف.أ.ماثيسن: ت.س إليوت "الشاعر الناقد" ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٩٦٥.

٥٣. فؤاد عبد الحليم: لينين "عن حزب من نوع جديد"مترجم،دارالثقافة، القاهرة،ط١،١٩٨٢

٥٤. فهمي جدعان: نظرية التراث، ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٨٥.

٥٥. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها، ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.

٥٦. كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تقديم أحمد حسن بسخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٥٧. محمد أسد الله صفا: الإسكندر المقدوني الكبير، دار النفائس، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥٨. محمد بن جرير الطبري : تاريخ الطبري " تاريخ الأمم والملوك"، دار الكتب العلمية، بيروت ط١، ١٩٨٧.

٥٩. محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٦٠. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة "دراسات ومناقشات" ، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩١

٦١. محمد عبد الغني المصري:دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث، دارالفرقان، عمان،١٩٨٤

٦٢. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط٤، ١٩٨١.

٦٣. محمد عمارة: التراث في ضوء العقل، دار الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٦٤. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

٦٥. معين بسيسو:

- الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- القصيدة، دار ابن رشد للطباعة، تونس، ط٢، ١٩٨٥.

٦٦. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٨٩.

٦٧. نجاتي صدقي: بوشكين "أمير شعراء روسيا"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥.

٦٨. ول ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

٦٩. وليام شكسبير: عطيل، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥.

٧٠. ياقوت الحموي:

- معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، ٧ج، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- معجم البلدان، دار صادر، بيروت، ١٩٥٧.

٧١. **يحيى بن أبي بكر العامري:الرياض المستطابة في جملة من روى في الصحيحين من الصحابة**، تحقيق عبد الله الأنصاري، عبد التواب هيكل، وزارة التربية والتعليم، قطر، د.ت.

٧٢. **يوسف أبو صبيح:المضامين التراثية في الشعر العربي المعاصر**،وزارة الثقافة، عمان،ط١، ١٩٩٠

٧٣. **يوسف حلاّوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

المحتويات